

Musikzeitung.

6

Niederrheinische

Musik-Zeitung

für

Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben

von

Professor Ludwig Bischoff.

Eilfter Jahrgang.

Köln, 1863.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg.

Inhalts-Verzeichniss

zum eilften Jahrgange der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

A. Leitende Artikel und abhandelnde Aufsätze.

B. Analysen, Beurtheilungen und Anzeigen musicalischer Werke und Schriften.

C. Zur Musikgeschichte, Biographie und Charakteristik von Tonkünstlern.

D. Gedichte.

E. Musikleben der Zeit.

I. Schilderungen von musicalischen Zuständen, Berichte über Musikfeste, Concerte, Opern u. s. w.

II. Kürzere Nachrichten.

F. Vermischtes.

G. Musik-Beilage.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 1. | KÖLN, 3. Januar 1863. | XI. Jahrgang.

Die allgemeine Biographie der Tonkünstler von Fétis.

Seit dem Jahre 1860 erscheint die zweite Ausgabe der *Biographie universelle des Musiciens* von J. Fétis. Wenn die bedeutende Vermehrung des Werkes, die bessernde Hand, welche an alle Artikel gelegt ist, und die vollständige Umschmelzung sehr vieler Biographieen mit jedem neuen Bande die Bewunderung des enormen Fleisses und unendlich vielseitigen Wissens des Verfassers vermehren, so erregt die beispiellose Arbeitskraft, welche die rasche Aufeinanderfolge der Bände möglich macht, um so mehr Erstaunen, wenn man die umfassende anderweitige schriftstellerische, musicalische und amtliche Thätigkeit des unermüdlichen Mannes bedenkt und erfährt, dass ihm allein die Correctur der Biographie täglich acht Stunden wegnimmt! Freilich hat ihm der Himmel eine vortreffliche Gesundheit verliehen und eine in so hohem Alter höchst seltene Geistesfrische. Beklagt doch der rastlos thätige Achtundsiebenziger (am 25. März d. J. wird er 79 Jahre alt) nur die Unzuverlässigkeit seines Gedächtnisses, das ihm sonst so treu war; aber er thut das auf so gemüthliche Weise, dass man wohl sieht, dass dies die einzige Altersschwäche ist, die sich bis jetzt bei ihm eingefunden hat. „Die Kritik meines biographischen Werkes" —sagt er— „heftet sich manchmal an Kleinigkeiten, auf welche ich, offen gestanden, keinen grossen Werth lege. Niemand kann mehr als ich von dem Wunsche beseelt sein, in allem Thatsächlichen so wahr und genau wie möglich zu sein, denn das ist die Pflicht eines Historikers; allein wenn ich mich in irgend einem Datum irre, wenn ich Andreas, statt Michel, oder Michel, statt Andreas setze, wenn mein Gedächtniss, das mich sonst selten im Stich liess, mich jetzt bei einigen weniger wichtigen Umständen täuscht oder verlässt, so gestehe ich unumwunden, dass ich nicht geneigt bin, darüber in Verzweiflung zu gerathen." —Und wer hätte wohl mehr Recht, so zu sprechen, als der Mann, von dessen Pflichtgefühl und Gewissenhaftigkeit in Selbstforschung und Selbsteinsicht so zahlreiche Beweise vorliegen! Oder will man es ihm zum Vorwurf machen, dass er alles, was er von Musik und Werken über Musik selbst gelesen, gehört und studirt hat, auch selbstständig beurtheilt? Unterscheidet dies nicht gerade

die geistvolle Arbeit von der geistlosen Compilation? Ist nicht die Selbstständigkeit des Urtheils Folge und Beweis eines wirklichen Quellen-Studiums?

Man sagt häufig, ein so umfassendes Werk wie ein Lexikon der Tonkünstler erfordere die Betheiligung Mehrerer. Das ist eine Ansicht, die man von den Encyklopädieen und Conversations- und Zeitungs-Dictionairen hernimmt, die als Magazin des verschiedenartigsten menschlichen Wissens auch eben so verschiedene Arbeiter erfordern, um sie mit den heterogensten Stoffen zu füllen. Allein bei einem Werke über eine bestimmte Kunst und deren Geschichte dürfte die Theilung der Arbeit die Einheit und den Charakter des Ganzen zerstören, sobald es darin auf mehr ankommt, als auf blosse Nomenclatur und nackte Thatsachen.

Aber, wirft man ein, von Einem kann man auch nur ein einseitiges Urtheil erwarten, und das ist ein Unglück für die Leser und besonders für die Kunstschüler. Man betrachte jedoch nur die Sache sogleich vom praktischen Gesichtspunkte aus und frage sich, ob über die musicalischen Schöpfungen von drei Jahrhunderten das begründete Urtheil eines einzelnen Mannes nicht willkommener sein muss und am Ende selbst durch seine Mängel oder Irrthümer belehrender, als die verschiedenartigsten Ansichten, Meinungen, Theorieen und Systeme Vieler, die nur theils individuel, meist aber abhängig von Schule oder gar von Mode und Coterie sind? Durch ein solches Arbeiten Vieler an einem kunstgeschichtlichen Werke würde nicht ein Zusammen, sondern ein Durcheinander entstehen, ein buntes Stückwerk von Gegensätzen, eine Sammlung von dem Ungleichartigsten — wie wir es in Deutschland in Schilling's Lexikon der Tonkunst ja schon vor Augen haben, welches einzelne vortreffliche Aufsätze unter einer Menge von trivialen und urtheilslosen Schreibereien enthält. Wir können also nur in Bezug auf die Herbeischaffung des so zu sagen rohen Materials ein Zusammenarbeiten oder richtiger ein Zusammentragen billigen und wünschen, und dazu kann und müsste eigentlich Jeder, dem Gelegenheit und Geschick dazu gegeben, mitwirken. Aber die geistige charakteristische Einheit des Ganzen kann nicht eine blosse Redaction, sondern nur die wirkliche Ausarbeitung eines Einzigen herstellen.

Fétis läugnet bekanntlich den Fortschritt der Kunst, so wie ihn die neuere Schule versteht. Es fällt ihm natürlich nicht ein, die fortschreitende Entwicklung der Kunst z. B. vom Volksliede bis zu Franz Schubert, vom Luther'schen Choral bis zur Passion und dem Oratorium, von Carissimi bis Mozart, von Scarlatti und Ph. E. Bach bis Beethoven zu läugnen. Aber den Fortschritt der Kunst von Generation zu Generation des Menschengeschlechtes, den Fortschritt ins Unendliche, den der Kreislauf der Jahre *eo ipso* mit sich bringe und durch den die Kunst in ihren Erzeugnissen stets auf gleicher Höhe mit den Resultaten der Wissenschaft u. s. w. bliebe, diesen Fortschritt läugnet er mit Recht. Denn dieser setzt die immer grössere Vollkommenheit der Kunstwerke voraus, was wiederum nichts Anderes heisst, als die immer grössere Begabung der gegenwärtigen und zukünftigen Schöpfer derselben im Vergleich zu den früheren, mithin die Erscheinung stets grösserer Genies auf dem Gebiete der Kunst, als diejenigen waren, die man bisher bewunderte. Dass man mit diesem Glauben zum Absurden gelangt, zeigt die Erfahrung, die unerbittliche und unbestechliche Gegnerin aller Hirngespinnste, nicht nur in der Musik, sondern in allen schönen Künsten. Es kann also nur verderblich wirken, wenn in der Geschichte der Kunst durch ähnliche Glaubensbekenntnisse und darauf gebaute Orakelsprüche eine allgemeine Verwirrung der Begriffe und Urtheile über die Tonkunst herbeigeführt wird, indem nicht Jeder, namentlich nicht das jüngere Geschlecht, gleich im Stande ist, die Consequenzen aus jener merkwürdigen Fortschritts-Logik zu ziehen. Freilich hat es für die Sache selbst keine grosse Gefahr, wenn ein Musik-Historiker z. B. Wagner und Liszt auf die Spitze der Fortschritts-Pyramide stellt, ohne zu bemerken, dass die Verjüngung beim Kegel äqual Verdünnung und Schmälerung ist und also die da oben gegen die breiten Schultern der Riesen, welche die Grundlage bilden und sie tragen, wie Pygmäen erscheinen; es ist auch nicht wahrscheinlich, dass, weil derselbe Historiker sie „Gründer der neuen Aera" und „Bahnbrecher" nennt, die Welt sie desshalb als solche betrachte und verehre, womit ihre Begabung übrigens gar nicht geläugnet werden soll. Aber dennoch heissen wir immer ein historisches Werk über Kunst, dessen Verfasser, wie Fétis, seine theoretischen und ästhetischen Grundsätze aus den Meisterwerken der classischen Periode und den Principien einer gesunden Kunst-Philosophie abstrahirt hat, gar sehr willkommen. Nur auf diesem Wege — wenn auch Fétis selbst auf demselben sich zu einigen, jedoch sehr einzeln stehenden Ungerechtigkeiten z. B. gegen die letzten Werke Beethoven's verleiten lässt — kann man gewissen Tendenzen der grossen Menge entgegen treten, die eine Zeit lang, wie das schon oft da gewesen ist, das Gewöhnliche, welches in mehr oder weniger auffallende Formen gekleidet ist, für das wirklich Schöne nimmt, weil die Mode oder der Zeitgeist ihm einen momentanen Werth verleihen. Dass diesem Einflusse auch talentvolle, ja, zuweilen selbst hochbegabte Tonkünstler nicht immer widerstehen, dass sie ihre Meisterschaft im Formellen, im Handwerk, die bei Manchem von den Koryphäen der neuen

Richtung fehlt, und eben so ihre Herrschaft über alle Hülfsmittel der Harmonie und Instrumentirung missbrauchen, um einem Ideal des Schönen nachzustreben, welches sie im guten Glauben für ein wirkliches halten — das lässt sich nicht läugnen, und Fétis macht darüber sehr richtige Bemerkungen, die *mutatis mutandis* eben so gut für Deutschland als für Frankreich gelten können.

„Die Entwicklung des musicalischen Gedankens in einem Werke", sagt er unter Anderem, „ist, wenn sie in gewissen Gränzen bleibt, ohne Zweifel eine Bedingung des musicalisch Schönen: allein wenn man sie über die Gebühr ausdehnt und dem natürlichen Flusse immer neue Hindernisse entgegenthürmt, Incidenz auf Incidenz, Vorhalt auf Vorhalt häuft, so verliert man über den Abschweifungen den Kern des ersten Gedankens, und der Verstand ermüdet, während der Phantasie nichts geboten wird, um die Spannung der Theilnahme in Kraft zu halten. Die Gewalt des Grossartigen bei Händel, Gluck, Beethoven ist wunderbar und herrlich: aber die Uebertreibung desselben ins Maasslose, zumal durch äussere Klangmittel, bei neueren Productionen ist nicht Fortschritt, sondern Verfall. Die Modulation, auch die überraschende und frappante, ist ein offenbarer Reichthum des neueren Ton-Systems, und Mozart, dieser vollkommene Musiker, den man immer und immer anführen muss, wenn man Beispiele des Schönen geben will, verdankt ihr wunderbare Wirkungen: aber bis zum Uebermaass verbraucht, jeden Augenblick angewendet, um die Armuth der melodischen Gedanken zu verhüllen, wird sie monoton und ist ebenfalls ein Zeichen des Sinkens der Kunst und des Mangels an Genie. Die Klangfarben der Instrumente unseres jetzigen Orchesters sind eine wahre Eroberung der neueren Musik, sie beweisen den Fortschritt im Material und in den Mitteln. Gewiss ist nichts bezaubernder, als die Ausführung eines schönen Gedankens durch geschmackvolle Instrumentirung, durch charakteristische Nuancen und Varietäten der eigenthümlichen Klangarten: aber die Anwendung aller Instrumente zusammen von vorn herein, die alsdann nur durch Lärm und krachendes Geschmetter mögliche Steigerung, die Ueberladung der einfachsten Motive mit materiellen Tonmassen, von der Erdrückung des Gesanges durch das Orchester zu schweigen, das ist Betäubung, nicht Wohllaut, das ist Verfall, nicht Fortschritt." —

Vergessen nicht viele der talentvollsten und strebsamsten Musiker heutzutage, dass das Einfache auch schön, vielleicht das Schönste ist? Fallen sie nicht aus Furcht vor dem Gewöhnlichen, vor dem Dagewesenen ins Barokke, Wunderliche, Ungeheuerliche? Sieht man ihren Arbeiten nicht an, dass sie wahrhaft bange sind vor rhythmischen Cadenzen, vor Schlüssen und Ruhepunkten, die ihnen zu natürlich und eben desswegen nicht neu genug sind? Kaum hat sie ein glücklicher Moment der Erfindung und Phantasie auf einen ebenen Weg durch duftende Blumen und blühende Sträucher geführt, so werfen sie plötzlich Dissonanzen, Vorhalte oder Synkopen als Steine und Blöcke auf den glatten Pfad, damit der Wanderer darüber stolpere und in seinem geistigen Schwärmen für das Schöne zur rechten Zeit daran erinnert werde, dass er aus Haut und Knochen, Muskeln und Nerven zusammengesetzt ist.

Wir haben schon viele Jahre lang über die falsche Lehre vom Fortschritt geklagt und werden in diesem Jahre 1863 auch noch oft darauf zurückkommen müssen; dennoch geben wir die Hoffnung nicht auf, dass Alles seine Zeit habe, und dass nach dem Heisshunger die Uebersättigung, nach dem Taumel die Ernüchterung kommen werde, dass die Tonkunst durch die Kraft ihrer ureigenen Schönheit die irdischen Fesseln abstreifen und als himmlische sich aus dem Dunst neu verklärt erheben werde. Zwar sind unsere Zustände, der Materialismus der Zeit, die Verflachung der Charaktere, die Zerstreuungssucht einem solchen Aufschwunge der Kunst, des Gemüthes und der edleren Gefühle nicht günstig: die Menschen haben zu viel mit allem Anderen zu thun, als dass die Freude des Herzens an Poesie und Musik noch bei ihnen aufkommen könnte. Aber wenn nur die Künstler wieder in das Heiligthum des inneren Menschen zurückkehren, aus der Seele zur Seele sprechen, nicht mit raffinirter Speculation nur die Nerven reizen, packen, erschüttern wollen, dann können wir getrost mit dem Dichter sagen:

Du kannst zwar heut
Und manche Zeit
Dem Feinde viel erlauben.
Die Flamme reinigt sich vom Rauch,
So reinig' unsern Glauben —

unsern Glauben an die Kunst und ihre unsterbliche Schönheit.

Doch kehren wir zu Fétis' biographischem und bibliographischem Werke zurück: die obige Herzensergiessung möge die Neujahrs-Nummer entschuldigen. Uebrigens wollen wir derjenigen wegen, welche nur mit Parteisucht lesen und stets bereit sind, durch Generalisirung oder auch Sinnverdrehung auf den Unverstand der Menge und die Leidenschaft der Sectirer zu speculiren, indem sie mit banalen Schlagwörtern der Coterie, als da sind: Reaction, Zopf u. dgl., statt logischer Gründe gegen uns zu Felde ziehen — dieser Leute wegen wollen wir bemerken, dass, was sich bei Vernünftigen von selbst versteht, nur der Fortschritt der Kunst in ihren Erzeugnissen, der Fortschritt der genialen Schöpfung geläugnet wird, während Niemand

den Fortschritt der Wissenschaft der Kunst in ihrem ganzen Umfange von Theorie, Methode, Geschichte u. s. w., so wie der Vervollkommnung der Mittel zum Ausdruck und der artistischen Technik verkennen will.

Es liegen uns jetzt vier Bände des Werkes von Fétis vor. Sie umfassen die Buchstaben *A* bis *Kazynski*; der fünfte Band wird den Rest von *K* und den Buchstaben *L* enthalten. Bedenkt man den Umfang des bereits gelieferten Manuscripts und die Arbeit, welche die Herstellung durch den Druck verlangt, so muss man anerkennen, dass das Werk durch die Thätigkeit des Verfassers und des Verlegers — Firma *Didot Frères fils & Comp.* in Paris — weit schneller vorschreitet, als dies je bei ähnlichen Unternehmungen der Fall gewesen. Denn der I. Band enthält $2^1/_4$ Bogen Vorrede und 30 Bogen Text: *Aaron — Bohrer*; der II. Band $30^1/_4$ Bogen: *Boieldieu — Derossi*; der III. Band 30 Bogen: *Désargus — Giardini*; der IV. Band $30^3/_4$ Bogen: *Gibbons — Kazynski*. Zusammen 1970 Seiten in Gross-Octav, jede Seite in zwei Spalten scharfen, nicht zu kleinen und weit durchschossenen Druckes auf starkem, glänzend weissem Papier — man kann sagen: eine Pracht-Ausgabe. Die deutschen Tonkünstler-Lexica sind — mit Ausnahme des alten Gerber — wahre Satiren auf den gerühmten deutschen Fleiss im Vergleich zu dem biographischen und bibliographischen Inhalt des Werkes von Fétis; denn der letztere, die Verzeichnisse der Werke der Componisten, ist ein besonders wichtiger und nützlicher Theil des Buches. Während der belgische Biograph der Familie Bach 24 Seiten (48 Spalten) widmet, thut sie das „Universal-Lexikon der Tonkunst" von Ed. Bernsdorf auf sechs Seiten ab! Fétis führt 29 Musiker des Namens Bach auf, der deutsche Lexikograph kennt nur neun von seinen Landsleuten desselben Namens. Bei jenem nimmt Johann Sebastian über 26 Spalten ein, bei diesem 2 Seiten und 6 Zeilen. Das Verzeichniss seiner gedruckten Werke füllt dortin sechs Rubriken 12 Spalten nebst 4 Spalten über dessen Manuscripte; dagegen macht Ed. Bernsdorf die ganze Sache mit folgenden, den Geist des ganzen Buches charakterisirenden Zeilen ab: „Seine Werke, deren er auch viele selbst in Kupfer ätzte (!), sind zahllos; Vieles davon ist noch ungedruckt, und es ist hier zu erwähnen, dass sich in Leipzig seit einigen Jahren eine Bach-Gesellschaft gebildet hat, die seine Werke in möglichster Vollständigkeit und Correctheit herauszugeben beabsichtigt und auch schon fünf starke Bände in splendidester Ausstattung in die Welt geschickt hat." *Voilà tout!* — Was soll nun eigentlich solch ein Buch in der Welt? Kann der Erfolg ein anderer sein, als das oberflächlichste Geschwätz über Musik und Musiker zu begünstigen und noch weiter verbreiten zu helfen, als es leider schon verbreitet ist? — Der ganze Buchstabe *B* füllt bei Fétis 435 Seiten, in dem neuesten deutschen Musik-Lexikon 166 Seiten. Freilich enthält dieses letztere auch noch eine Menge nichtbiographischer Artikel und Artikelchen, es soll eine Art von musicalischer Encyklopädie bilden; allein der Vorrede von Schladenbach gemäss sollte das Werk „theoretisch und praktisch, ästhetisch und historisch das ganze Gebiet der Tonkunst umfassen" und „namentlich in seinem historischen Theile nach einer relativen Vollständigkeit mit Vermeidung lexicalischer Trockenheit streben". Dieser Vorsatz ist aber selbst da, wo es gar nicht an guten Quellen fehlte, zu keinerlei Befriedigung ausgeführt. Gäbe nun noch ein so flüchtig und mangelhaft gefertigtes Buch die besonderen Quellen an, aus denen der Leser je nach Bedürfniss und Neigung sich weiter belehren könnte, so wäre das doch wenigstens etwas: aber auch dies geschieht nirgend, während Fétis diesem Nachweise ganz besondere Rücksicht widmet.

Als Probe der Behandlung der Biographieen von Zeitgenossen und der Beurtheilung ihrer Werke lassen wir den Artikel über Gounod folgen, der ja jetzt auch bei uns ein allgemeineres Interesse durch seinen „Faust" erregt hat.

Karl Franz Gounod.

Dieser Componist ist in Paris am 17. Juni 1818 geboren, hat von Halévy auf dem Conservatorium in den Jahren 1836—1838 Unterricht im Contrapunkt erhalten und praktische Compositions-Studien unter Lesueur und Paer gemacht. Im Jahre 1837 erhielt er bei der Preisbewerbung im Institut einen zweiten und 1839 für die Composition der Cantate „Fernand" den ersten Preis. Da ihm dieser ein Stipendium vom Staate einbrachte, so ging er nach Rom und widmete sich dort vorzugsweise dem Studium der Kirchenmusik. Im Jahre 1843 war er in Wien und liess dort eine vierstimmige Messe *a capella* im Stile von Palestrina in der Karlskirche aufführen.

Nach Paris zurückgekehrt, erhielt er die Direction der geistlichen Musik in der Kirche der *Missions étrangères*, und es hatte den Anschein, als wollte er in den geistlichen Stand treten, da er schon dessen Kleid trug. Bis 1851 herrschte Schweigen in der musicalischen Welt über Gounod, sowohl was seine Person als seine Arbeiten betraf; nur die *Gazette Musicale* von Paris hatte angezeigt, dass er die Weihen erhalten. Auf einmal ging den musicalischen Kreisen gleichsam eine Offenbarung auf durch einen Artikel im „Athenäum" von London, welcher damals Herrn Viardot, dem Gemahl der berühmten Sängerin und rühmlich bekannten artistischen Schriftsteller, zugeschrieben wurde. Man berichtete darin über ein Concert in St. Martins Hall, in welchem vier Compositionen von Gounod

aufgeführt worden waren. Es hiess darin unter Anderem: „Diese Musik erinnert uns weder in der Form, noch in der Melodie, noch in der Harmonie an einen anderen Componisten der Vorzeit, noch der neueren Schule; sie ist nicht neu, wenn man unter neu seltsam und barock versteht; nicht alt, wenn alt so viel als steif ist, wenn es genügt, ein dürres Gerüst aufzurichten, hinter welchem sich kein schöner Bau erhebt; sie ist das Werk eines vollendeten Künstlers, die Poesie eines nenen Dichters" u. s. w.

„Nicht aus dem grossen und tiefen Eindruck, den die Musik offenbar machte, nicht aus der Aufnahme, die sie fand, sondern aus ihr selbst prophezeien wir Herrn Gounod eine ungewöhnliche Laufbahn, denn wenn in seinen Werken kein wahres und neues Genie ist, so muss ich das ABC der Kunst und der Kritik noch einmal vornehmen."

Dieser Artikel, von der *Gazette Musicale* in Paris abgedruckt (in ihrer Nummer vom 26. Januar 1851), machte um so mehr Aufsehen, als „Sappho", das erste dramatische Werk Gounod's, gerade an der Oper studirt wurde und nächstens aufgeführt werden sollte. Die Aufmerksamkeit des Publicums war so lebhaft angeregt, als der Componist nur wünschen konnte, als sein Werk zum ersten Male am 16. April desselben Jahres in Scene ging. Der Erfolg entsprach den Erwartungen seiner Freunde nicht, und zwar aus mehreren Ursachen, deren triftigste der schlecht gemachte Text, der Mangel an Einheit, Logik der Gedanken und kunstgemässem Periodenbau in der Partitur waren. Indessen trotz der übermässigen Längen in den Recitativen, der gar zu eigensinnigen Prätention, die Formen, die durch das Genie der Meister geheiligt sind, zu meiden, und der Unerfahrenheit in der Bühnenkenntniss wehte doch in dieser Musik ein Hauch von Poesie, den Niemand verkennen konnte und der alle Augenblicke Blitze von Genie leuchten liess. Sappho machte kein Glück und erlebte nur wenige Vorstellungen, aber aus dem, was die Kenner darin gehört hatten, schlossen sie, dass Gounod eine Zukunft haben werde*).

*) Vergl. die ausführliche Analyse des Textbuches und der Musik durch unseren pariser Correspondenten in Nr. 49 der Rheinischen Musik-Zeitung vom 7. Juni 1851. Fétis' Urtheil stimmt mit dem dort ausgesprochenen überein, nur dass in dem pariser Briefe Gounod's Streben nach einer wirklichen Reform der französischen Oper mehr anerkannt und hervorgehoben, aber auch seine Missgriffe dabei schärfer ins Auge gefasst werden. Unsere Zeitung schrieb schon vor eilf Jahren über Gounod's Zukunft: „Trotzdem ist die Oper Sappho eine bedeutende Erscheinung, und alle Mängel derselben, die auch in bloss musicalischer Hinsicht sehr auffallend sind, werden oder sollten wenigstens nicht bewirken, dass sie spurlos vorüber gehe; denn es ist des Schönen und Poetischen zu viel darin, als dass man daran nicht Hoffnungen auf Gounod's Zukunft knüpfen sollte."

Die Redaction.

Nach der Sappho schrieb Gounod Chöre zu der Tragödie „Ulysses" von Ponsard, welche im Jahre 1852 auf dem *Théâtre français* zur Aufführung kam. In diesem Werke strebte Gounod nach antikem Charakter, den er, sei's durch den Rhythmus, sei's durch ungewöhnliche Modulationen, zu erreichen suchte. Obgleich diese Absicht eine gewisse monotone Farbe erzeugte, gegen welche nur der eine Chor der „ungetreuen Mägde" einen Gegensatz bildete, so tritt doch in dem grössten Theile des Werkes wahres Talent mit Evidenz hervor. Leider machte die schleppende Handlung und der Mangel an Interesse in der Tragödie den Erfolg unmöglich, und so ist diese ausgezeichnete Arbeit des Componisten für die Oeffentlichkeit verloren gewesen.

Die Oper *La Nonne sanglante*, im grossen Opernhause am 18. October 1854 zum ersten Male gegeben, bezeichnete einen Fortschritt Gounod's in gewissen wesentlichen Dingen der dramatischen Musik, namentlich in der Führung der Gedanken, in der Form und in dem Colorit der Instrumentation. Es steht aber nicht Alles darin auf gleicher Höhe, man kann selbst sehr schwache Partieen darin nachweisen, und von der Mitte des dritten Actes bis zum Ende der Oper wird die Ermattung der Phantasie fühlbar; allein ein sehr schönes Duett im ersten, fast der ganze zweite und eine Arie und Duett im dritten Acte bekunden einen offenbaren Fortschritt zum Höheren. Traurig ist es, dass ein solches Talent sich an so mangelhafte Texte vergeudet, welche es in ihren Fall mit verwickeln. „Die blutige Nonne" hat sich auch nicht auf dem Repertoire halten können*).

Der erste Versuch Gounod's in der komischen Gattung war die Musik zu *Le Médecin malgré lui*, dem Lustspiel von Molière, das zu einer komischen Oper für das *Théâtre lyrique* eingerichtet worden war. Einige gute Nummern sind wohl in der Partitur, aber man fühlt, dass der Componist kein Talent für diese Gattung hat.

*) Mit dieser „blutigen Nonne" gehen unsere pariser Briefe bei Weitem nicht so glimpflich um, wie Fétis. 8. Jahrgang 1854, Nr. 45 vom 11. November. Trotzdem, dass Scribe der Verfasser, behaupten sie, dass noch nie ein erbärmlicheres Opernbuch geschrieben sei, dass mit Ausnahme von Einzelheiten, denen man eine gewisse Anerkennung nicht versagen könne, von Stil bei einer Musik nicht die Rede sein könne, welche an alle möglichen Schulen von Gluck bis auf Berlioz und Wagner erinnere u. s. w. u. s. w. Sehr interessant sind die dort gegebenen Beispiele der Reclame, welche die „erschreckende Wahrheit" und „die objective Macht" dieser Musik rühmt, die „trotz einer gewissen Schwere und einer zuweilen negativen Sonorität, welche durch die Verbindung der Instrumente in zu nahen Intervallen entsteht (ein köstlicher Ausdruck für gräuliche Dissonanzen!), vollkommen geeignet ist, die poetische Idee zu verwirklichen" u. s. w. u. s. w.

Die Redaction.

Der 19. März 1859 ist der grosse Tag in Gounod's Künstlerleben; es war der Tag der ersten Vorstellung seines „Faust", seines bis jetzt vorzüglichsten Werkes. Der Stempel der Originalität ist dieser Composition aufgedrückt: mehr bedarf es nicht, um die Gewissheit zu geben, dass diese Partitur auf die Nachwelt als eine schöne Schöpfung der französischen Schule kommen wird, wenn man auch in gewissen Beziehungen Ausstellungen daran machen kann. Wenn die Partieen des Faust und des Mephistopheles nicht ganz dem, wie man sich diese phantastischen Personen denkt, entsprechen, so ist doch Margarethe vollendet schön. Einige Nummern des ersten Actes, fast der ganze zweite und besonders der dritte bekunden ein Talent ersten Ranges. In diesem dritten Acte sind Faust's Arie: *„Salut, demeure chaste et pure"*, Gretchen's Ballade, das Quartett im Garten, das Duett zwischen ihr und Faust und die Melodie: *„O nuit d'amour"*, wahrhaft geniale Eingebungen. Auch gut rhythmisirte Chöre sind im zweiten und dritten Acte; der Chor der Alten in der Introduction des zweiten Actes ist von reizender Naivetät. Der Marsch im vierten ist ebenfalls merkwürdig. Leider erlahmt die Inspiration nach dieser Nummer; sie verlässt den Tondichter da, wo die düstere Partie des Drama's beginnt. Wenn Gounod nach Kraft sucht, findet er nur Lärm. Das Terzett des Zweikampfes, das darauf folgende Ensemble, die Scene im Dom und das Terzett im Gefängniss sind mehr oder weniger verfehlt. Ausser dem Trinkliede Faust's ist es mit der Brockenscene derselbe Fall; übrigens erinnert diese zu oft an Weber's Freischütz*).

In „Philemon und Baucis", Oper in drei Acten, auf dem *Théâtre lyrique* den 18. Februar 1860 zuerst gegeben, sind hübsche Sachen, besonders in Einzelheiten findet man das Talent des Componisten wieder: allein die Inspiration der Empfindung ist weniger glücklich, weil der Stoff des Stückes unwahr ist. Die Oper hat sich nicht auf der Scene gehalten**). — In dem Augenblicke, wo wir dieses schreiben, wird die „Königin von Saba" von Gounod in der grossen Oper studirt. [Siehe über diese im Februar 1862 in Scene gegangene Oper Jahrg. 1862, Nr. 11 und Nr. 14 d. Bl.]

Im Anfange war die Kirchenmusik, wie schon im Eingange dieses Artikels gesagt worden, Hauptsache bei Gounod. Er hat Messen, Psalmen, Motetten für einen oder zwei Chöre, *a capella* und mit Orchester geschrieben. Ein *Agnus Dei* aus einer Messe wurde in dem Concerte zu London aufgeführt, über welches das „Athenäum" berichtete; später ist es auch in einem Conservatoire-Concerte in Paris mit Erfolg gegeben worden. Eine Messe, *a capella* zu singen, ist in der Kirche St. Germain l'Auxerrois aufgeführt worden u. s. w. Instrumentalsachen von Gounod, namentlich Sinfonieen, sind in Paris gemacht worden und wurden als achtungswerthe Compositionen aufgenommen.

In seinen dramatischen Werken hat das Recitativ wahren Ausdruck und richtige Declamation, die Chöre haben einen meisterhaft kräftigen Rhythmus; Gounod hat auch Melodie, die sogar zuweilen sehr einnehmend ist; seine Harmonie hat Eleganz und unerwartete Aufeinanderfolgen, und die Instrumentation ist reich an Effecten. Aber wenn der Ausdruck Kraft und begeisterten Schwung verlangt, so fehlen diese bei ihm, wie es die letzten Acte des Faust beweisen. Er hat Gefühl, allein es strömt nicht frei aus, es wird durch die Reflexion beengt und beschränkt. Ueberall schimmert feine analytische Intelligenz durch, überall zeigt sich die Factur eines Meisters: aber so schätzenswerth auch diese Eigenschaften sind, so können sie doch da, wo die dramatische Handlung energische Begeisterung fordert, diese nicht ersetzen. [Fétis hat in diesen Tagen nun auch „Die Königin von Saba", die in Brüssel mit grossem Pomp gegeben worden ist, gesehen. In dem oben angeführten Berichte aus Paris in unserer Nr. 11 v. J. wird dieser Musik vorgeworfen, dass sie „die ganze Manier des Wagner'schen Operustils copire", und es spricht sich das Bedauern aus, „dass sich Gounod's Genie hier verirrt habe, da er sich in eine Stilgattung geworfen, zu deren verzeihlicher Durchführung es ihm eben so sehr an Wagner's interessanten Excentricitäten, als an der deutschen Tiefe fehle". Fétis dürfte wohl jetzt derselben Ansicht sein.]

Gounod ist mit einer Tochter des verstorbenen Zimmermann, des berühmten Professors am Conservatorium zu Paris, vermählt. Seit 1852 führte er die Direction des Orphéons, d. i. der Gesangvereine der pariser Communalschulen; im Jahre 1860 hat er jedoch diese Stelle niedergelegt, um sich ganz der Composition zu widmen.

---

*) Vergl. Jahrgang 1859, Nr. 52 d. Bl., Pariser Brief S. 410 und 411, wo es u. A. heisst: „Das Orchester ist gut behandelt, manchmal überraschend schön, anderswo freilich wieder nur Lärm. — Der dritte Act der beste. Hier ist Alles hübsch und die Duette zwischen Faust und Gretchen schön, weil edel und gefühlvoll. Leider hält sich der Componist nicht auf dieser Höhe — das Terzett gewöhnlich — Mephisto's Gesang im Dom widerliche Rhetorik — Walpurgisnacht allerdings toll, aber das ist keine Musik mehr" u. s. w.

Die Redaction.

**) Vergl. die Analyse im Jahrg. 1860, Nr. 29 d. Bl.: „Der erste Act ist langweilig, der zweite dumm, der dritte frivol — solch Zeug zu componiren, gibt sich ein wirkliches Talent wie Gounod her!" u. s. w. u. s. w.

Prolog zum Concerte am Cäcilien-Tage, den 22. November 1862, in Köln*).

Wenn heute hier im glanzerfüllten Saale
Der Töne Klang an uns vorüberrauscht,
So gilt es nicht bloss heiterm Musenspiele,
Das Ohr und Herz erfreut und still entzückt;
Die Töne rufen uns zum Jubelfeste,
Das der Erinn'rung jenes Tags geweiht,
An dem vor fünfzig Jahren edle Männer
Vereint zum Guten in der Heimat Boden
Zwei unscheinbare Keime freudig pflanzten.
Aus ihnen wuchs empor ein blüh'nder Hain,
Den sie zum Heiligthum der Tonkunst weihten,
Und unter seinen dichtgewölbten Zweigen,
Die sich in Schwesterliebe eng umschlangen,
Erstanden zwei Altäre, deren Flammen
Zu ihrem Opfer in einander glühten.

Vor fünfzig Jahren! War das nicht das Jahr,
Das letzte Jahr, dass unser Vaterland
Des fremden Herrschers eh'rne Fesseln trug?
Da zog vom Norden aus die dumpfe Kunde
Wie eine schwere Wolk' am Himmel her,
Bis, wie mit eines Cherubs Donnerstimme,
Der Ruf erklang: „Der Herr hat ihn geschlagen,
Sein stolzes Heer, es liegt im kalten Grab;
Und jener Feuersäulen wilde Gluth,
Die an der Moskwa Strand gen Himmel lodert,
Sie sei der deutschen Freiheit Morgenroth!"

Noch einmal schlugen dann des Krieges Wogen
Zusammen über unserm Vaterland.
Wo blieb der Kunst noch eine feste Stätte,
Da Alles schwankt' im Sturm der rauhen Zeit?
Und dennoch trieb, ihr ein Asyl zu gründen,
Die Hoffnung, dass auch wohl ein stiller Heerd
Zu einem Hochaltare wird, wenn nur
Der Glaube an das Wahre, Gute, Schöne
Auf ihm die reine Opferflamme nährt.

Die Hoffnung täuschte nicht, denn in der Luft
Der Freiheit wuchsen hier die jungen Stämme,
Sorgsam und treu gepflegt von kund'ger Hand,
Zu hohen Palmen auf, in deren Schatten
Sich lagerte, wer in dem eignen Herzen
Mit Lust vernahm der Töne Wiederhall,
Die in den Wipfeln ihrer Kronen rauschten.

Ist doch der Geist, der sich nach Höherm sehnt,
So oft gefesselt an die Wirklichkeit,
Die seinen Flug an tausend zähen Banden
Des Alltagslebens neidisch niederhält!
Doch wenn des arbeitsvollen Tages Bürde
Sich löst, der Abend freundlich Ruhe bringt:
Wohl uns, wenn dann der Musen holde Gunst
Uns in das Reich der Ideale trägt!
Dann wandeln wir zu ihrem Tempel hin,
Um aus dem frischen Lebensquell der Kunst
Zu neuer That auch neuen Muth zu schöpfen.
Und Blüthen brechen auf und Blumen spriessen,
Um die der Frühling seinen Teppich webt,
Die eine Welt der Phantasie erschliessen,
Worin der Geist der ew'gen Jugend lebt.
Die Sorge weicht zurück in graue Ferne,
Das Schöne strahlt im Glanz der Himmelssterne.

Hört ihr im Hauch der Lüft' ein leises Tönen,
Getragen auf des Wohllauts weichen Schwingen?
Das ist das Zauberhorn des ewig Schönen,
Von dem die alten Märchen Wunder singen,
Mit dem vereint, Getrenntes zu versöhnen,
Der goldnen Saiten Harmonie'n erklingen.
Dann aus der Ferne dringen holde Klänge,
Wie sanfter Wellenschlag vom Ufer her:
Bald aber rauschen mächtig die Gesänge,
Wie Wogendrang im sturmbewegten Meer;
Ein „Halleluja" schwingt sich auf zum Herrn,
In glaubensfreud'ger Pracht der Jubeltöne,
„Denn Er regiert von nun an und auf ewig!"
Und siehe! „Millionen stürzen nieder",
„Es ahnet ihren Schöpfer eine Welt",
Entzückt verhallend steigen ihre Lieder
Empor zum „Vater über'm Sternenzelt."

Doch, wie im Leben selbst der Wechsel waltet,
So auch in jenen flücht'gen Lebensbildern,
Die uns der Töne bunte Farben schildern.
Wenn sich des Frohsinns Blüthe hold entfaltet,
Dann führen sie uns aus den heil'gen Räumen
In heit're Gärten, wo die Freude schaltet,
Wo wir so gern uns froh und glücklich träumen,
Wenn nur das eigne Herz noch nicht erkaltet.
O schaut, wie dort von jenen Trauben-Hügeln
In buntem Schmuck ein Reigen, Paar an Paar,
Hernieder steigt: den jugendlichen Greis,
Dess Töne ihren Schritt zum Tanz beflügeln,
Ihr kennt ihn wohl: den Kranz im Silberhaar
Hat ihm die Muse selbst mit Lust gebunden.
Begeistert schwingt den Stab die muntre Schar,
Mit Rebenlaub, des Herbstes Zier, umwunden,
Und laut ertönen ihre frohen Weisen,
Des Schöpfers Gaben freudenvoll zu preisen.

Doch dort, wo in der Trauerweide Schatten
Die Muse weinend ihren Lorber senkt
Aufs frühe Grab des hohen Göttersohnes,
Dem aller Töne Geister unterthan,
Dem aus der Seele Melodieen quollen,
Ein reicher Strom aus ewig frischem Born —
Dorther erklinget aus geweih'ten Hallen
Ein *Requiem aeternam dona eis.*
Er sang's für sich: der Schleier ist gefallen,
Und Himmelslicht umstrahlt ihn ewiglich.

Da nahen sich im Morgenglanz die Horen
Und öffnen weit das dunkle Wolkenthor:
„Ein neuer Genius ist euch geboren!"
So tönt's herab in feierlichem Chor.

Und sieh, er steigt auf uns're Fluren nieder;
Und alles Grosse, das die Welt bewegt,
Des Erdenlebens Kampf mit dem Geschick,
Die Leidenschaft, die sich im Busen regt,
Das tiefe Weh, der Wonne Sonnenblick
— Das Alles spiegeln seine Töne wieder:
Sie tauchen uns ins Meer der Schrecken nieder,
Und heben uns empor zu Himmelshöh'n.

*) Zum fünfzigjährigen Jubelfeste der musicalischen Gesellschaft und des städtischen Gesangvereins zu Köln (s. Nr. 48 d. Bl. vom 29. November v. J.) — auf mehrseitiges Verlangen mitgetheilt.

Wenn auch „das Schicksal klopft an seine Pforte",
Er öffnet kühn, und mit der Zaubermacht
Der Harmonie löst er den ew'gen Streit
Des Menschenlebens zwischen Licht und Nacht,
Und führt uns durch der Freiheit goldnes Thor
Ins Heiligthum der wonnigen Gefilde,
Wo „Freude! schöner Götterfunken!"
Erschallt in tausendstimmigem Chor.
Und das Gemeine weicht vor seinen Tönen
Ins freudenleere, fahle Dunkel hin:
Sie aber feiern den Triumph des Schönen,
Als edler Geister herrlichsten Gewinn.

So lasst auch uns, was wir bis heut' errungen,
In Lieb' und Treu fortan der Tonkunst weih'n:
Was aus der hohen Meister Geist erklungen,
Mög' uns ein heiliges Vermächtniss sein!
Und dass den Jüngern wir es treu bewahren:
„Das Edle mit dem Schönen im Verein",
Das soll auch in den neuen fünfzig Jahren
Für unsern Bund der feste Wahlspruch sein!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die zweite Soiree für Kammermusik am 30. vor. Monats und Jahres brachte zuerst ein ganz neues Violin-Quartett von R. Volkmann, Op. 43 in *Es-dur*, dessen erster Satz gefiel und Erwartungen erregte, welche jedoch die folgenden Sätze nicht befriedigten, namentlich können das Adagio und das Finale weder erwärmen noch besonders interessiren, wurden desshalb auch vom Publicum mit Schweigen aufgenommen. Das Scherzo ist allerdings interessant und auch, wenn man will, geistreich gemacht, indessen doch immer mehr gemacht als gedichtet; schon der ausgesuchte, gekünstelte Rhythmus — Fünfviertel-Tact — verräth zu sehr die Absicht, neu zu sein und zu frappiren. Immerhin ist jedoch ein bedeutendes Talent darin nicht zu verkennen, und es wäre zu wünschen, dass Volkmann sich einmal mehr auf ebener Bahn gehen liesse, anstatt sich mühsam durch Gestrüpp und Dornen einen Weg zu suchen. Auf diese Musik folgend, wurde Mozart's herrliche *A-dur*-Sonate für Clavier und Violine bei jedem Satze mit einem wahren Jubel aufgenommen, zumal da sie von den Herren Hiller und von Königslöw über alle Beschreibung meisterhaft vorgetragen wurde. Das Geigen-Quartett feierte darauf seinen Triumph durch den trefflichen, bei der grössten Correctheit und technischen Vollendung echt poetischen Vortrag des *Es-dur*-Quartetts, Op. 74, von Beethoven, welcher das zahlreiche Publicum — denn trotz des herabströmenden Regens war der zweite Saal des Gürzenich ganz gefüllt — wahrhaft begeisterte und entzückte. Den Beschluss machte der feine und charakteristische Vortrag der hübschen „Novelletten" für Clavier, Violine und Violoncell von N. W. Gade, an denen wir nichts auszusetzen haben, als den wunderlichen Titel, da „Novellette" nichts Anderes bedeuten kann als „kleine Novelle", und doch etwas mehr als eine reiche Phantasie dazu gehört, in jeden der fünf kleinen Sätze den Inhalt einer Novelle hinein zu tragen.

** **Berlin.** Dem Vernehmen nach soll mit der Herabsetzung der Orchesterstimmung hier bei der Militärmusik der Anfang gemacht werden. Das wäre sehr löblich, denn die Militärmusik ist wesentlich mit an dem Hinaufschrauben der Stimmung schuld, wenigstens die österreichische, von welcher dies notorisch ist. Der Musik-Director Wieprecht soll sich sehr für die Annahme einer niedrigeren, aber wo möglich in ganz Europa gleichmässigen Stimmung interessiren. Ein noch wenig beachtetes Gewicht für die Sache liegt in dem Vortheil, der aus einer europäischen Stimmgabel für die Industrie des Instrumentenbaues aller Länder daraus entspringen würde. Die Schutzzöllner werden indess wahrscheinlich auf einer sächsischen, würtembergischen, baierischen, reussischen u. s. w. Gabel bestehen, weil sie jeder allgemeinen Stimmung abhold sind!

Seit Kurzem haben wir hier, weil wir einmal von Industrie sprechen, ein neues Etablissement der Art, das grosse Pianoforte-Magazin von Heinr. Wolf & Comp. (Grosse Friedrichsstrasse 208, Bel-Etage), welches auf hiesigem Platze die Haupt-Niederlage der vortrefflichen Instrumente von Gerhard Adam in Wesel bildet. Dadurch sind die Erzeugnisse dieser bedeutendsten Fabrik am Rheine, die durch die Preis-Medaillen der düsseldorfer, pariser und londoner Ausstellungen als ganz vorzüglich anerkannt werden sind, den musicalischen Kreisen der Residenz und der östlichen Provinzen überhaupt zugänglicher geworden und haben hier Aufsehen erregt durch Solidität der Arbeit und schönen, vollklingenden Ton.

Der Clavier-Virtuose und Professor am Conservatorium Theodor Kullack ist am 25. December, Morgens 7 Uhr, plötzlich gestorben. Er hinterlässt eine Witwe mit vier Kindern.

Man schreibt aus Darmstadt: „Die Vorbereitungen zur neuen Gounod'schen Oper Die Königin von Saba haben begonnen, und dürfte dieselbe im Januar zur Aufführung kommen. Die Musik bietet manche Schönheiten. Der Kirchenstil [?!] spielt darin keine unbedeutende Rolle. Im Uebrigen scheint Wagner wiederholt zum Vorbilde gedient zu haben. Die Direction scheut keine Kosten, um die äussere Ausstattung so brillant wie möglich zu gestalten. Der zweite Act, der in Paris wegen Feuersgefahr wegbleiben musste [der Guss von glühendem Erz], kommt hier zur Aufführung und steht von dem talentvollen Maschinisten Brand Bedeutendes zu erwarten." (!!)

In Oldenburg führte man am 5. December ein Oratorium „Gideon" von L. Meinardus auf. Der in Glogau lebende Componist war zur Aufführung anwesend, und das Werk sprach das Publicum sehr an.

Wien. Am 26. December v. J. fand im Theater an der Wien eine Aufführung von Stücken aus Wagner's Meistersängern, dem Rheingold und dem Ring der Nibelungen unter seiner Direction Statt.

Der Capellmeister am k. k. Hof-Operntheater zu Wien, Herr Otto Dessoff, wurde durch ein Hof-Decret ausgezeichnet, welches ihm seine permanente Anstellung sichert und den Titel eines Hof-Capellmeisters verleiht. Diese Anerkennung erregt um so grössere Befriedigung, als sie gegen sonstige Gewohnheit einem jungen strebenden Manne verliehen wurde, der noch ein paar Jahre vor sich hat, um sich des Genusses der erlangten Stellung erfreuen zu können.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 2. KÖLN, 10. Januar 1863. XI. Jahrgang.

Rückblick.

I.

Als wir im Jahre 1850 hier am Rheine eine neue musicalische Zeitschrift gründeten, thaten wir es in der Hoffnung, dass die Liebe der Deutschen zur Tonkunst ein Unternehmen freundlich begrüssen und fördern werde, das den doppelten Zweck hatte, einmal die Kunst mit dem Leben zu vermitteln, und zweitens der damals eben beginnenden Verwirrung der Begriffe über das wahre Schöne in ihr entgegen zu treten.

Die erstgenannte Aufgabe schien uns um so dringender, als das Zeitalter die Theilnahme der gebildeten Menschheit fast ausschliesslich dem Praktischen, der Entwicklung des politischen Lebens und des materiellen Wohles im weitesten Sinne zuwandte und von denjenigen Bestrebungen abzog, die nicht ein sicht- und greifbares Resultat zum Ziele haben, sondern die Wahrung jener unsichtbaren Güter, welche durch die Pflege des Idealen im Gegensatze des rein Praktischen für die Menschheit gewonnen werden. Jedes Streben, der Kunst ihr Recht zu sichern und es auch unter erdrückenden Verhältnissen geltend zu machen, das Recht, eben so wie Religion und Philosophie, das Edle im Menschen gegen den Andrang der Aussenwelt zu schützen, der Seele das Gegengewicht gegen die steigende Macht des Gemeinen zu geben, jedes Streben nach diesem Ziele hin schien uns einer angestrengten Thätigkeit würdig.

Es leitete uns also auf der einen Seite weniger die Absicht, ein neues kritisches Institut zu gründen, als ein Organ, welches durchaus nicht bloss für Künstler, für Männer vom Fach, sondern auch für die Masse der Gebildeten bestimmt wäre, um in den weitesten Kreisen die wahre Würdigung der Tonkunst zu fördern und eine ernste Kunstliebe im Gegensatze der spielenden Liebhaberei zu wecken und zu nähren. Soll die Musik auf die Bildung und Veredlung des Volkes wirken, so müssen sich ihre literarischen Vertreter an das ganze Publicum wenden, um als leitende Führer den Verlangenden und Empfänglichen die Hand zu bieten, um ihnen das Erkennen der Musen in ihrer wahren Gestalt zu vermitteln, um ihnen das Verständniss der Kunstwerke zu erleichtern und den Genuss daran zu erhöhen.

Desshalb gaben wir unserer Zeitung die Ueberschrift: „Für Kunstfreunde und Künstler", und deuteten durch die Voranstellung der „Kunstfreunde" einen Hauptzweck des Unternehmens an.

Die Form der Darstellung, welche durch diesen Zweck bedingt wird, hat allerdings ihre Schwierigkeit; allein diese Schwierigkeit wurde für uns wenigstens nicht durch die Befürchtung vergrössert, dadurch die Würde der Kunst zu entweihen. Wir waren im Gegentheil von der Ueberzeugung belebt, dass wir gerade um der Würde der Kunst willen den steifen Kanzleistil der Musikgelehrten verbannen und mit einer Sprache vertauschen müssten, die jedem Gebildeten verständlich sei. Nur dadurch, meinten wir, sei es möglich, die Oberflächlichkeit des Urtheils der Menge über Kunstwerke in verständigere Erwägung zu verwandeln, und durch eine ernste und gesunde Liebe zur Musik die eitele und tändelnde und krankhafte Liebelei, ja, die frivole Buhlerei mit ihr zu verdrängen. Wir brauchen wohl kaum zu erinnern, dass eine solche Form der Darstellung auf der Grundlage der Wissenschaft der Kunst beruhen und von ihrem Geiste durchweht sein muss, wenn sie wirken soll, was sie wirken will.

Die Art und Weise, wie wir unseren Zweck zu verfolgen gestrebt haben, liegt dem Publicum in dreizehn Jahrgängen (drei im Verlage von M. Schloss, 1850 bis 1852, und zehn im Verlage der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung, 1852 bis 1862) vor. Dank den trefflichen Kräften, welche eben so kenntnissreiche als in künstlerischer Beziehung gesinnungstüchtige Männer an-

dauernd und meist ganz uneigennützig, bloss von der Liebe zur Sache geleitet, der Zeitschrift gewidmet haben, hat die Theilnahme des Publicums für dieselbe unsere Hoffnung in dem Grade befriedigt, bis zu welchem das Interesse der Lesewelt überhaupt sich den Kunstblättern zuwendet. Die Verbreitung derselben aber nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande, hat unsere Erwartung übertroffen; eine grosse Anzahl von unseren Artikeln eignen sich seit Jahren die ausgezeichnetsten musicalischen Blätter anderer Nationen an, und es kann uns nur freuen, wenn unsere Grundsätze und Ansichten auch in den musicalischen Kreisen von London, Paris, Petersburg u. s. w. zur Geltung kommen, wiewohl einige Blätter es in der That etwas arg damit treiben, wie denn z. B. das londoner Journal *Musical World* in einer einzigen Nummer des Jahrgangs 1861 einmal sechs aus der Niederrheinischen Musik-Zeitung übersetzte Artikel enthielt, ohne bei allen die Quelle zu nennen, was es übrigens sonst gewissenhaft thut.

Ausserdem hat uns auch die Zustimmung zu unseren Grundsätzen und die wohlwollende Anerkennung der Leistungen unserer Zeitschrift von Seiten so vieler Männer vom Fach und so bedeutender Musiker wohlgethan und zu thätigem Fortschreiten auf der betretenen Bahn ermuntert, namentlich in Bezug auf die andere Aufgabe unseres Unternehmens, auf die Bestrebung, die wahre Lehre vom Schönen in der Tonkunst gegen die Theorieen jener unreifen Kunst-Philosophen zu schützen, welche die ganze grosse Vergangenheit der Tonkunst verläugnen und nicht etwa unsere Zeit, sondern sich selbst als Repräsentanten derselben, durch einen unverhüllten Cultus des Subjectes, das heisst hier ihrer eigenen Persönlichkeit, vergöttern.

> Solch Einer sagt: „Ich bin von keiner Schule,
> Kein Meister lebt, mit dem ich buhle:
> Auch bin ich weit davon entfernt,
> Dass ich von Todten was gelernt."

Wenn wir nun auch nicht mit dem Dichter die Consequenz ziehen wollen: „Das heisst, wenn ich ihn recht verstand: Ich bin ein Narr auf eigne Hand!" — weil Manche von jener so genannten Partei es um so ehrlicher meinen, je engere Gränzen die Natur ihrem Gesichtskreise gezogen hat, so mussten und müssen wir uns doch gegen diejenigen erklären, die anstatt verständiger Prüfung und Zurückführung der neuen Münze auf ihren wahren Werth,

> „begabten Manns Natur- und Geisteskraft,
> das Gold gemünzt und ungemünzt zu finden,
> mit der Partei Posaunenton verkünden."

Dieses Trompeten-Gefolge wirklich begabter und wenn auch im Wissen unklarer, im Können unbefriedigender, doch im Wollen folgerichtiger und energischer Männer bringt die Kritik überhaupt durch den bündlerischen Geist, der sie leitet, in Misscredit, und was sie Partei nennen, ist nichts Anderes, als was bei den Franzosen *Coterie, Clique, Camaraderie* heisst und wofür die deutsche Sprache eigentlich gar kein Wort hat.

Wenn nun auch in den letzten Jahren sich die Unhaltbarkeit der neuen Fortschritts-Theorieen, der Lehre vom aussermusicalischen gegenständlichen Inhalt der Musik u. s. w. mehr und mehr erwiesen hat, wenn auch die praktische Beweisführung durch Compositions-Versuche nach neuestem System meistens verunglückt ist, weil in diesen Versuchen gerade nur dasjenige ansprach, was mit der alten Schönheits-Lehre harmonirte, so ist doch besonders bei dem jüngeren Geschlechte der Tonkünstler noch ein gewisser Nachhall zu vernehmen, der aus jener Periode herübertönt, wo die Apostel der neuen Lehre unaufhörlich die grosse Glocke läuteten und sich eine Menge Handlanger herandrängten, um sich mit an die Stricke zu hängen.

Freilich lesen wir wohl heute kaum noch Dinge, wie in den Nachjahren von 1848, wo den Heissspornen der Tonkunst „Beethoven auf halbem Wege stehen geblieben; er hat reformirt, aber nicht revolutionirt — er ist Uebergangs-Periode (!) — er hat uns eine Zwitterschaft geboren und ist Schuld daran, dass die freie Tochter Musik noch eine Zwangsjacke trägt, denn selbstständige Formen und feststehende Gesetze sind Unsinn in der Musik" — oder: „Der Fortschritt der Instrumental-Musik besteht darin, dass sie Gegenstände zum Ziel nimmt und diesem Inhalt im Ausdruck den Grad der Bestimmtheit gibt, den sonst nur Poesie und bildende Kunst (!) ihrem Gegenstande leihen können" — oder: „Haydn hat es nie bis zur Sünde gebracht, Mozart sündigte und bereute, Beethoven hatte die Sünde von vorn herein überwunden"!! — Das belächelt man heute: und auch mit der „Allkunst" ist es vorbei.

Aber trotz alledem sind wir noch lange nicht wieder ganz aus dem Dunst und Nebel in klare Regionen gekommen, wie wir nächstens durch Beispiele zeigen werden, und eine von den widersinnigsten Behauptungen des Koryphäen jener Zeit, an die er wohl selbst jetzt nicht mehr glaubt, scheint auf die ungeheure Productionswuth unserer Musiker noch nachzuwirken.

Es ist dies die neue Genie-Lehre Wagner's. „Die Lebenskraft als schaffendes Princip in der Kunst" — sagte er, ist nicht eine Gabe der Allmacht oder der Willkür Gottes oder des Zufalls, sondern sie ist bei allen Menschen dieselbe, nur dass durch die Erziehung ihre Entwicklungsfähigkeit unterdrückt und nach und nach zerstört wird."

Es darf also nicht mehr heissen: „Der Künstler wird geboren“, sondern: „Der Mensch ist ein geborener Künstler“, und nur seine Erziehung ist Schuld, wenn er kein Mozart oder Raphael wird.

So absurd das nun auch ist — *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*—, so scheint doch die stets zunehmende Zahl von Handwerkern in der Kunst, überhaupt das Wuchern der Mittelmässigkeit auf ihrem Gebiete, dafür zu zeugen, dass jener Glaube sich weiter verbreitet hat.

Bei der Wahl des Lebensberufes spielt jetzt die Musik eine Hauptrolle, sie ist ein Fach, ein Brod-Studium geworden, das man nach äusseren Rücksichten und Verhältnissen ergreift, wie es häufig auch mit anderen Fächern geistiger Thätigkeit geschieht. Dass der Eine Arzt wird, weil sein Vater eine Apotheke hat, der Andere Jurist, weil er von dem seinigen Processe erben wird, der Dritte Theologe, weil die Familie ein Stipendium geniesst, das ist was Altes. Vor der Kunst aber hatte man doch bis jetzt noch Scheu; man dachte nicht daran, sich ihr zu widmen, wenn nicht die Natur sichtbar durch ausserordentliche Anlagen den Entschluss rechtfertigte. Jetzt aber ist die Kunst, namentlich die Musik, ebenfalls ein Beruf geworden, nur mit dem Unterschiede, dass er noch häufiger als die anderen ohne Beruf gewählt wird.

Der Vater oder die Mutter entdeckt im Söhnlein ein Behagen an Klang, oder lange geschmeidige Finger, oder ein gutes Gehör, oder ein Bisschen Stimme: die Glücklichen! Sie besitzen ein Capital, das nicht vortheilhafter als in Kunst angelegt werden kann. Gedacht, gethan! Die Abrichtung geht in allen Regeln ihren Weg, und der technische Musiker wird fertig. Aber er muss auch componiren, um sich zur Geltung zu bringen. Nun ja! die Grammatik der Harmonielehre ist nicht schwerer zu begreifen, als die Elementar-Mathematik und die lateinische Syntax: er braucht ja nur das Componiren zu lernen, und dazu gibt es Gelegenheiten genug. Kurz, in diesem Glücklichen ist der „geborene Künstler“ nicht „vernichtet“ worden, er hat die „richtige Erziehung“ genossen, und—der Stümper ist fertig.

Das Ding ist dieses Mal missglückt; allein wenn „wir Alle Genie's werden können“ (R. Wagner's Mittheilungen an seine Freunde, S. 36), warum soll ein junger Mensch nicht den Versuch machen? Gelingt's ihm nicht, so war er vielleicht eher geboren, als die neu entdeckte „communistische Kraft, welche die individuelle Kraft, die wir blödsinnig bisher mit der Bezeichnung Genie ergründet zu haben glaubten, als solche in sich schliesst“ (Derselbe a. a. O.), in Wirksamkeit treten konnte!

Freilich, man könnte beinahe an die allgemeine Strömung eines solchen communistischen Fluidums, wenn auch nur in unendlicher Verdünnung, durch die Welt glauben, wenn man die Erscheinungen unserer Zeit auf dem Felde der Musik betrachtet. In der Verbreitung überflügelt die Tonkunst alle übrigen Künste, die Theilnahme an ihr stuft sich von der edelsten Begeisterung und wahren Liebe bis zur flachen Eitelkeit und dem leichtsinnigsten Zeitvertreib ab und geht durch alle Stände und Bildungen; die Drehorgel hat so gut ihre Verehrer, als die Sinfonie und das Oratorium, von der Oper zu schweigen, gegen die das gesprochene Drama gar nicht mehr aufkommen kann. Der grosse Fortschritt in dem vervollkommneten Bau der bekannten und in der Erfindung neuer Instrumente bietet einen Reichthum der Klangmittel dar, der zum Luxus drängt, und die fabelhafte Steigerung der Technik auf eine Höhe, die keine Schwierigkeiten der Ausführung mehr kennt, verführt zu einer rücksichtslosen Benutzung jener Mittel, welche von den Anfängern im Componiren eben so wie von den Meistern als unbestreitbares Recht in Anspruch genommen wird. Die Beschäftigung mit der Musik als Lebensberuf hat durch alles das dermaassen zugenommen, dass es nur noch an der statistischen Zusammenstellung der Musiker neben den übrigen lebendigen Landes-Producten eines Staates fehlt, um zu zeigen, dass da, wo sonst zehn, jetzt Hunderte von Musikern auf die Quadratmeile kommen. Nimmt man den Dilettantismus hinzu, der in seinem Kreise wiederum alle Qualitäten von der Stümperei bis zur wirklichen Künstlerschaft aufweist, endlich die Ausbreitung und Vervollkommnung des musicalischen Unterrichts, der ein fast nothwendiger Theil der Erziehung geworden ist und durch besondere Lehranstalten und eine jährlich steigende Flut von methodischen Schriften und Anleitungen die Erwerbung theoretischer Kenntnisse eben so erleichtert, wie die Aneignung mechanischer Fertigkeiten: so wird man sich nicht mehr wundern, dass unser musicalisches Zeitalter hundert Mal productionssüchtiger ist, als die früheren, und dass die Hoffnung, „ein Genie zu werden“ (!), reichliche Nahrung aus einem auf solche Weise bearbeiteten und gedüngten Boden zieht.

Mit welchem Erfolg für die Kunst? Gewiss nicht ohne allen und jeden; allein — doch davon hernach.

Erinnerungen an Halévy *).

I.

Am 7. Brumaire des Jahres X der Republik sang man einen hebräischen Hymnus auf den Frieden von

*) Wir haben zwar schon in Nr. 14 vom vorigen Jahrgange einen Nekrolog Halévy's gegeben. Im December v. J. hat indess sein jüngerer Bruder Léon Halévy in der musicalischen Zeit-

Amiens in dem israelitischen Tempel zu Paris. Der damalige protestantische Pastor Marron, der als lateinischer Dichter Ruf hatte, widmete einige Tage nachher in einer Zeitung ein lateinisches Gedicht in Distichen *Eliae Halévy, hebraico carmine pacis reditum egregie celebranti.*

Dieser hebräische Dichter Elias Halévy war unser Vater. Er war ein Deutscher aus Fürth bei Nürnberg; unsere Mutter, Julie Meyer, war in Lothringen auf einem Dorfe bei Nancy geboren. Der wahre Name unseres Vaters war Levy; nach Bekanntmachung des Gesetzes vom Jahre 1807 über die Familiennamen der Juden setzte er das Praefixum *hal* (das arabische *al*), das die Stelle des Artikels vertritt, vor seinen bisherigen Namen. Hal Levy hatten mehrere berühmte Talmudisten geheissen, namentlich der Dichter Jededias Halevy, der im dreizehnten Jahrhundert blühte.

Elias Halévy stand in hohem Ansehen bei den Israeliten, sowohl seines Charakters als seiner Gelehrsamkeit wegen. Diese war übrigens eine ganz specielle: er war ein gründlicher Hebräist und grosser Kenner des Talmuds. Als hebräischer Dichter war er besonders berühmt und genoss sein Leben lang die hohe Achtung und Freundschaft des berühmten Orientalisten Silvester de Sacy. Im Jahre 1818 begründete er eine Monatsschrift: *L'Israëlite français*, mit dem Sinnspruche: „*Tiens au pays et conserve ta foi.*“ Auch für den israelitischen Religions-Unterricht hat er ein Schulbuch geschrieben; ein umfassend angelegtes hebräisch-französisches Wörterbuch hat er unvollendet hinterlassen, eben so eine merkwürdige Arbeit über die Fabeln des Aesop, deren Ursprung er dem Könige Salomo zuschreibt.

Bei seiner ausschliesslichen Fachgelehrsamkeit nahm er keinen directen Antheil durch Unterricht an unserer Erziehung, aber er brachte, obwohl leider durch eine verunglückte Handels-Unternehmung zu Grunde gerichtet, alle möglichen Opfer, um seine beiden Söhne gründliche Studien für Wissenschaft und Kunst machen zu lassen.

Mein Bruder Jakob Fromental Elias wurde den 27. Mai 1799 zu Paris geboren. Sein musicalischer Beruf sprach sich früh aus und dessen Entwicklung wurde durch einen Zufall begünstigt. Die erste höhere Schule, welche wir besuchten, war eine Pension, welche ein gewisser Cazot dirigirte, dessen Sohn Musiker war, bereits den ersten Preis im Contrapunkt davon getragen hatte und als Repetitor einer Gesangclasse am Conservatorium angestellt war. Dieser bemerkte die ausnehmenden Anlagen des jungen Schülers und brachte es dahin, dass mein Bruder im Jahre 1809 auf das Conservatorium kam*). Im Jahre 1811 trat er in die Classe von Cherubini für Compositionslehre; die Harmonielehre studirte er bei Berton, das Clavierspiel bei Lambert. Während einer Abwesenheit von Cherubini hatte er auch einige Monate bei Méhul Unterricht.

Es ist keine Frage, dass der Unterricht, das Vorbild und der vertraute Umgang mit Cherubini einen grossen Einfluss auf Halévy hatten und besonders seinen Sinn für das Grosse und Edle in der Kunst im Gegensatze zu dem Gemeinen und Gewöhnlichen kräftigten. Es war nicht ohne Bedeutung, dass bei der Gründung des Conservatoriums und in den ersten Jahren nach ihr die Compositionslehrer *Professeurs de style* genannt wurden.

Ich versenke mich gern in die Erinnerung der Jugendjahre und sehe das Zimmer mit den alten Möbeln, einen Tisch mit Schreib-, den anderen mit Notenpapier bedeckt, vor mir, und das Instrument, an welchem Halévy seine ersten Gedanken erklingen liess. Es war ein kleines Clavier aus der Werkstatt eines Deutschen, Namens Roller. Der Sohn dieses wackeren Mannes war unser Mitschüler in Cazot's Pension; er lernte etwas Latein, etwas Musik und etwas Malerei. Er wurde später der Erfinder des aufrecht stehenden Piano's (Pianino) und erwarb Vermögen. Da erwachte seine frühere Neigung zur Malerei wieder, und er wurde einer der besten Portraitmaler. Das Bild Halévy's — sie waren stets Freunde geblieben — war eines der ersten, die er malte. Berühmt sind seine Portraits der Familie Hittorf, des Herzogs von Morny u. s. w. Gegenwärtig ist er mit einem neuen grossen Bilde Halévy's beschäftigt. Im Jahre 1854 wurde er aber auch einmal wieder Instrumentenmacher aus Freundschaft für meinen Bruder: er machte für ihn ein kunstvoll gearbeitetes Schreibbureau, dessen eine Seite durch einen Mechanismus sich in ein Clavier verwandelte.

Auf jenem alten Clavier spielte mein Bruder eines Tages im zweiten Stock eines Hauses in der Strasse Michel le Comte, als unsere Mutter plötzlich hereinstürzte, voll Schrecken ausrief: „Wie kannst du noch spielen? Macht die Fenster zu, rührt euch nicht!“ — Als sie wieder ins Nebenzimmer gegangen, schoben wir leise einen Rahmen auf — es war der 1. April 1814 —: ein Trupp Kosaken ritt langsam die öde und todtenstille Strasse hinab. „Mache zu!“ rief mein Bruder: „das thut mir zu weh!“

schrift *Le Ménestrel* unter dem Titel „*Récits, impressions personelles et souvenirs*“ biographische Nachrichten über den Verstorbenen gegeben, die wir auszugsweise zur Ergänzung des Artikels im vorigen Jahrgange mittheilen.

*) Felix Cazot, Halévy's erster Lehrer, war ein Schüler von Gossec und Catel, verliess aber das Conservatorium bald, um sich bloss dem Privat-Unterrichte zu widmen. Man hat von ihm eine geschätzte *Méthode de piano*. Er ist vor wenigen Jahren gestorben.

— Der Moment machte einen tiefen Eindruck auf ihn. Es ist factisch, dass unsere Strasse, dieser entlegene Winkel des alten Paris, damals mit ihren geschlossenen Läden, Thüren und Fenstern einen schneidenden Contrast mit dem erheuchelten und leichtsinnigen Enthusiasmus der Pariser in anderen Vierteln bildete. Damals ahnte Halévy noch nicht, dass seine Opern einst in Petersburg und Moskau aufgeführt werden würden.

Indessen schritt er rüstig auf seiner Laufbahn fort; mit fünfzehn Jahren wurde er Repetitor einer Gesangclasse, im Jahre 1816 und 1817 erhielt er den zweiten Preis, 1819 den ersten mit dem Stipendium für Rom. In demselben Jahre hatten wir den Schmerz, unsere Mutter zu verlieren. Mein Bruder erhielt die Erlaubniss, seine Reise ein Jahr aufschieben zu dürfen. In diesem Jahre componirte er sein erstes grösseres Werk, ein *De profundis* für Chor und Orchester, das im israelitischen Tempel zur Todtenfeier für den Herzog von Berry aufgeführt wurde und grossen Eindruck machte. Es wurde gestochen, Cherubini gewidmet. Zu Ende des Jahres 1820 reiste er nach Rom, nachdem er bereits zum Adjuncten des Professors einer Gesangclasse ernannt worden war.

Sein erstes Stipendienjahr brachte er halb in Rom, halb in Neapel zu. Rom erschien ihm, wie es noch heute ist, todt für jeden Fortschritt, für jede höhere Entwicklung der Tonkunst. Aber er sah jene erhabenen Ruinen, die grossen Erinnerungen erhoben seine Seele; er lernte Rossini kennen und hörte das *Miserere.*

In Neapel mag er wohl auch, wie es scheint, dem Zauber des *Dolce far niente* dieser schönen Stadt gehuldigt haben, doch schrieb er mir einmal scherzweise, dass er als dramatischer Componist aufgetreten sei. Er hatte nämlich drei Ballet-Melodieen für San Carlo geschrieben, welche gefielen. Auch widmete er seiner ältesten Schwester drei Canzonetten auf Texte in neapolitanischem Dialect. Anders war es in Wien, wo er einen Theil des Jahres 1822 zubrachte. Hier trieb er ernstere Studien, deren Früchte eine Ouverture, ein Psalm für Doppelchor und Orchester und ein heroisches Opern-Finale — das Opfer des Marcus Curtius — waren, letzteres eine grossartige Scene mit italiänischem Texte, deren Musik schon Halévy's Streben und Sinn für breite und grosse Conceptionen zeigt. Er lernte Beethoven kennen, den er öfter besuchte und dem er lebenslang ein liebevolles und bewunderndes Andenken bewahrte.

Das Beste war, dass er von der Reise gesund und stark wieder kam, da er schwächlich und fast krank nach Italien gegangen war. Wir empfingen den Rückkehrenden mit grosser Freude. Ich selbst war beinahe schon etwas geworden: ich war Repetitor der rhetorischen Classe in einer höheren Schulanstalt und hatte mit zwanzig Jahren den Horaz in Versen übersetzt; aber wie bald sollte mich mein Bruder überholen! Er übernahm seine Classe im Conservatorium wieder, bekam Unterrichtsstunden in der Stadt und bemühte sich, wie alle die unglücklichen Laureaten von Rom, um Opern-Texte. Vial, mit dem ich bekannt geworden, vertraute ihm den Text einer einactigen Oper an, das *Non plus ultra,* wonach ein Laureat streben kann. So entstand die Operette *Le Jaloux et le Méfiant.* Bald darauf componirte er eine kleine Oper antiken Stoffes, „Pygmalion", auch eine dreiactige grosse Oper: „Herostrat".

Unterdessen hatte unser Vater die alte Wohnung in dem Quartiere von Paris, wo Israel vorzugsweise seine Hütten gebaut, verlassen und war nach der Strasse Jussienne gezogen. Hier trafen uns schmerzliche Verluste: die älteste unserer drei Schwestern starb in ihrem dreiundzwanzigsten Jahre, und am 5. November 1826 verloren wir unseren trefflichen Vater. Den Tag vor seinem Tode hatte mein Bruder wenigstens noch den Trost, ihm seine Ernennung zum Gesang-Director am italiänischen Theater an Herold's Stelle anzuzeigen, welcher in dasselbe Amt bei der grossen Oper trat.

Die verkleinerte Familie, zwei Brüder und zwei Schwestern, bezog eine bescheidene Wohnung im vierten Stock in der Strasse Montholon. Unter uns wohnte der Architekt Le Bas und später ein alter Freund unseres Vaters, Herr Rodrigues von Bordeaux. Bei diesem gingen die Brüder Eduard und Henri Rodrigues von einer anderen Familie aus und ein, und hier entstand die Freundschaft Eduard's für meinen Bruder, welche er ihm treu bis an seinen Tod und noch darüber hinaus bewahrt hat. Auch Emil und Isaak Pereire kamen dahin, Ersterer ein eifriger Saint-Simonist. Mit diesen geistreichen und zum Theil phantastischen Männern verkehrte Halévy gern, vergass aber dabei nicht sein Ziel, eine seiner Arbeiten zur Aufführung zu bringen.

Den „Herostrat" der grossen Oper anzutragen, daran durfte er nicht denken, da dessen Ausstattung zu grosse Kosten erforderte. Er bot den „Pygmalion" an, und siehe, die Pforten der Ehre öffneten sich und die Oper wurde im Jahre 1827 angenommen und studirt. Man hat später geschrieben, Halévy habe nach den ersten Proben die Oper selbst zurückgezogen. Dem ist aber nicht also: Pygmalion wurde kurz vor den Generalproben plötzlich zurückgelegt, und zwar durch den Einfluss eines Mannes, der späterhin die Aufführung anderer Werke Halévy's eifrig unterstützte. Das Textbuch war schon gedruckt, die Musik hatte Cherubini's Beifall, Alles versprach einen Er-

folg, als auf einmal die Proben eingestellt und nie wieder aufgenommen wurden*).

Mein Bruder war allerdings über dieses Missgeschick etwas empfindlich, doch durchaus nicht niedergeschlagen. Es ist sonderbar, dass ich ihn — was ich hier offen sagen muss — erst dann gebeugt und entmuthigt gesehen habe, als er in seiner äusseren Lage und in seinem Rufe als Componist nichts mehr zu wünschen hatte. Erst dann empfand er schmerzlich, nicht dass einige Opern kein Glück machten, da ja die Erfolge anderer das stets wieder gut machten, sondern dass bedeutende Werke in ihrem Erfolge verkannt oder verkleinert, dass selbst die besten vergessen wurden, wodurch sein künstlerisches Selbstbewusstsein und das Vermögen seiner Kinder litt.

Nach sieben Jahren arbeits- und sehnsuchtsvollen Wartens brachte Halévy endlich im Jahre 1827 eine einactige komische Operette: *L'Artisan,* Text von de St. Georges, auf die Bühne. Die Aufnahme war ermuthigend. Einen bedeutenderen Erfolg aber hatte die dreiactige Oper „Clari", besonders durch die berühmte Sängerin Malibran. Sie hatte Vertrauen zu dem jungen Maestro und ermunterte ihn, eine Oper für sie zu schreiben. Ein italiänischer Flüchtling aus Florenz, Pietro Giannone, der Dichter des *Esule* („Der Verbannte")**), verfasste den Text nach einer Novelle, die auch schon den Stoff zu einem Ballet gegeben hatte. Die Musik gefiel dem Publicum des italiänischen Theaters und war ein Sieg über die Vorurtheile der Classe von Kunstfreunden, die dort den Ton angab.

Im Jahre 1829 war Halévy vom italiänischen Opern-Theater an die grosse Oper zu gemeinschaftlicher Thätigkeit mit Herold gekommen. Der 7. November desselben Jahres war ein Festabend für ihn; seine Oper *Le Dilettante d'Avignon* (Text von Hoffmann und Léon Halévy) hatte einen glänzenden Erfolg am Theater der komischen Oper. Sie erlebte über hundert Vorstellungen und wurde auch später öfter wieder aufgenommen.

Zu der Oper *Ludovic,* welche Herold unvollendet hinterlassen hatte (er starb den 19. Januar 1833), componirte Halévy ein Quartett im ersten Acte, welches stets *da capo* verlangt wurde, und den ganzen zweiten. Die erste Vorstellung fand den 18. Mai 1833, vier Monate nach Herold's Tode, Statt. Die Ouverture ist von Herold, aber aus einer früheren Oper, die kein Glück machte, herübergenommen.

*) Die Partituren dieser drei ersten Opern Halévy's: *Le Jaloux,* 1 Act, *Pygmalion,* 1 Act, *Erostrate,* 3 Acte, sind im Nachlasse noch vollständig vorhanden.

**) P. Giannone lebt noch, das neue Florenz hat ihm ein Jahrgehalt ausgesetzt. Sein Gedicht *L'Esule* erschien 1829 in Paris.

Nachdem ich bei meiner Verheirathung mit der Tochter des Architekten Le Bas die Wohnung meines Bruders verlassen, behielt er unsere beiden Schwestern bei sich. In nächster Zeit componirte er, ausser einer oder zwei Gelegenheits-Operetten und einer grösseren Partitur zu der zweiactigen, melodramenartigen Oper Yella*), „Die Jüdin", welche ihn bekanntlich auf die Höhe eines dramatischen Componisten ersten Ranges hob.

Der Text von Scribe wurde mannigfach umgestaltet, was auch auf die musicalische Anlage Einfluss hatte. So war z. B. im ersten Entwurf die Scene in Goa und die Inquisition spielte dabei eine Rolle; der Tenor Adolph Nourrit war der Liebhaber der Rachel, und der Vater war für den Bassisten Levasseur bestimmt. Nourrit, ein hochgebildeter Künstler, betheiligte sich gar sehr an den Unterredungen über die Veränderungen. Im Detail verlangte mein Bruder bei allen Libretti eine Menge Aenderungen, Zusätze, Umstellungen u. dgl. je nach seinem musicalischen Gefühle, und dazu bot ich stets gern hülfreiche Hand. So auch bei der Jüdin. Scribe war nicht gleichgültig gegen diese Eingriffe in sein Gebiet, er musste sie stets erst billigen, was aber gewöhnlich mit Entgegenkommen geschah. Späterhin sass er einmal neben Halévy in der Generalprobe der Oper „Guido" und rief bei einer Romanze aus: „Das ist ein schönes Stück, aber die Worte sind nicht von mir; ich muss Ihrem Bruder dafür danken!"

Im Sommer 1834 schrieb Halévy die Oper mit leidenschaftlicher Begeisterung, theils in Paris, theils auf dem Lande in Crosne bei Duponchel, dem damaligen Director der Scenerie der grossen Oper. Er war übrigens während der Composition stets in einer fieberhaften Aufregung oder vielmehr in einem wirklich krankhaften Zustande, der uns und ihn selbst ängstigte. Cherubini suchte ihn durch die Versicherung zu trösten, dass er mehrere Jahre lang sich in ähnlichem Zustande befunden habe.

Die trefflichen Künstler, denen die Hauptrollen zufielen, Nourrit, Levasseur, Mademoiselle Falcon, eben so der Director Véron, Duponchel — Alle heiterten ihn auf, wenn er sich leidend fühlte. Er überwand die Krankheit durch ihre Ursache, durch Arbeit und durch Willenskraft. Der ausserordentliche Erfolg (den 23. Februar 1835) vollendete seine Wiederherstellung. Der rauschende Beifall des Publicums, die Glückwünsche seiner Collegen, die Verleihung des Ordens der Ehrenlegion wirkten wohlthuend auf sein Gemüth und auf seinen Körper.

Was man schon während der Composition von dem Werke erwartete, davon gibt das Benehmen Cherubini's, welches diesen Meister eben so ehrt, als er Halévy da-

*) Die Partitur ist im Nachlass vorhanden.

durch hoch stellte, Zeugniss. Als nämlich der Sitz, den Boieldieu in der Akademie der schönen Künste inne hatte, durch dessen Tod am 9. October 1834 erledigt wurde, trug Cherubini in der Sitzung darauf an, dass die Besetzung der leeren Stelle ein halbes Jahr lang aufgeschoben werden solle, um den Verstorbenen dadurch zu ehren, und in seiner eigenthümlich freimüthigen Weise, die nicht immer auf die Convenienzen Rücksicht nahm, fügte er als zweiten Grund hinzu, dass Halévy mit der Composition der Jüdin beschäftigt sei und dass diese Oper bis dahin zur Aufführung gekommen sein werde. Der Vorschlag wurde wirklich angenommen, allein am Tage der Wahl (den 16. Mai 1835) siegte der gelehrte Theoretiker Reicha über Halévy mit einigen Stimmen.

Jedenfalls war dies für ihn eine ehrenvolle Niederlage. Wie hoch auch Boieldieu selbst ihn schätzte, geht aus einem Briefe desselben vom Jahre 1834 hervor. Seit 1833 nämlich war Halévy am Conservatorium an Fétis' Stelle Professor der Fuge und des Contrapunktes, und 1834 hatte Boieldieu's Sohn Adrien, gegenwärtig ebenfalls ein geachteter Componist, seine Prüfung bestanden.

„Mein lieber Halévy!“ —schrieb Boieldieu— „Adrien berichtet mir über sein Examen und sagt, Sie wären sehr zufrieden mit ihm, und sogar Cherubini hätte ihm Complimente gemacht. Das macht mich sehr glücklich, und da ich in meiner Freude Sie nicht umarmen kann, so fühle ich das Bedürfniss, Ihnen zu schreiben und ihnen tausend Mal zu danken; denn was immer auch Adrien für Anlagen haben mag, so verdankt er doch Ihren Bemühungen und Ihrem trefflichen Unterricht diesen ersten Erfolg, der uns Hoffnung auf andere macht. Glauben Sie, mein theurer Freund, an die lebhafteste Dankbarkeit eines glücklichen Vaters. Boieldieu.—N.S. Ich wünsche, dass Adrien nicht nur ein ausgezeichneter Künstler, sondern vor Allem auch, dass er ein braver Mann, ein guter Mensch werde, und ich sehe einen Beweis für seine gute Gesinnung in der Anhänglichkeit und Dankbarkeit, die er offenbart, wenn er von Ihnen spricht. Auch mich macht er glücklich durch seine Liebe und Sorge für mich. — Wie würde es uns freuen, Sie während der Ferien einige Zeit bei uns in Jarcy nach unserer Zurückkunft aus dem Bade zu sehen! Sie können hier arbeiten, Sie sollen ein besonderes Zimmer und ein Piano haben, und dabei recht gute Freunde.“

Boieldieu kehrte aus dem Bade nach Jarcy zurück, aber nur um dort zu sterben.

Am Schlusse des Jahres 1835 brachte Halévy seine komische Oper „Der Blitz“ auf die Scene (den 16. December); sie erwarb sich grossen Beifall und hielt sich auf dem Repertoire. Durch die Musik dieses hübschen Lustspiels von nur vier Personen ohne alle Unterstützung von Chören und ohne Scenerie und Gepränge bewies er, dass sein Talent den verschiedensten Kunstgattungen gerecht zu werden vermochte. Als Reicha im folgenden Jahre (1836) starb, wurde Halévy fast einstimmig zum Mitgliede des Instituts ernannt.

Die nächste grosse Oper von Scribe und Halévy war „Guido und Ginevra“. Die Rolle des Guido war Anfangs für Nourrit bestimmt, die Ginevra für die Falcon. Aber Nourrit ging nach Italien einem furchtbaren Schicksal entgegen, und die Falcon begann an dem hartnäckigen Uebel zu leiden, welches sie bald zwang, die Bühne zu verlassen. Nun schrieb Halévy die Tenor-Partie für Duprez, der damals Alles entzückte, und Madame Dorus-Gras erhielt die Ginevra. Dadurch verzögerte sich die Aufführung bis zu Anfang von 1838. Der Erfolg war bedeutend. Ob die später von der Direction gewünschten Kürzungen und Veränderungen bei der Wiederaufnahme der Oper ihr vortheilhaft gewesen, glaube ich nicht. Halévy war in solchen Dingen zu nachgiebig; er bearbeitete seine Werke gründlich und gewissenhaft, aber das Talent, auch seine Erfolge zu bearbeiten, war ihm nicht gegeben.— Zwei komische Opern, *Les Treize* und *Le Shérif*, die er 1839 auf die Bühne brachte, machten kein Glück.

Durch den Administrationswechsel an der grossen Oper verlor Halévy im Jahre 1840 die Stelle des Gesang-Directors, welche er eilf Jahre lang bekleidet hatte. Dagegen rückte er an Paer's Stelle, der 1839, 76 Jahre alt, starb, in das höchste Professorat am Conservatorium.

Damit die Leser über den Etat der Besoldung an dieser ersten musicalischen Anstalt der Welt aufgeklärt werden und sich überzeugen, dass auch in Frankreich die Marschälle und Generale der Kunst in ihren Gehältern denen der Armee unendlich weit nachstehen, und auch abgesehen von diesem Vergleich über alle Maassen kärglich belohnt werden, fügen wir den authentischen Auszug über Halévy's Gehalt am Conservatorium bei.

Er erhielt als Gesang-Repetitor	1816	300	Francs
„ „	1817	500	„
Als Titular-Professor	1818	800	„
„ „	1826	1000	„
Als Professor der Harmonielehre	1827	1500	„
„ „ des Contrapunkts	1833	2000	„
„ „ der Composition	1840 .	2500	„

Also von 80 Thalern jährlich stieg das Gehalt nach vierundzwanzigjähriger Dienstzeit nur auf 666 Thlr. 20 Sgr.! Eine höhere Stufe war nicht mehr zu erreichen. Und so ist es auch jetzt noch mit den Gehältern bestellt.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. (Max Bruch, Phantasie für zwei Claviere, Op. 11, und Schottische Lieder.) Die letzte Sitzung der musicalischen Gesellschaft am 3. d. Mts. war dadurch, dass der Componist Herr Max Bruch bei der Anwesenheit in seiner Vaterstadt (er lebt jetzt in Mannheim, wo die Aufführung seiner Oper „Lorelei" mit Geibel's Text vorbereitet wird) einige Erzeugnisse seiner Muse aus den letzten Jahren mittheilte, bemerkenswerth. Er spielte zunächst mit Herrn Brennung seine Phantasie für zwei Claviere, Op. 11 (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), ein Werk, das bei tüchtiger contrapunktischer Arbeit seinem Titel durch die Phantasie der Erfindung, die darin herrscht, Ehre macht. Es besteht aus einem feurigen Allegro, 4/4, in *D-moll*, der in ein originelles Adagio in *B-dur* übergeht, auf das nach einem kurzen Anklang an den ersten Satz ein fugirtes *Vivace energico*, 12/8, in *D-moll* folgt und das Ganze glänzend schliesst. Das Werk zeigt, wie die früheren, namentlich die Violin-Quartette, die Gesinnungstüchtigkeit des Componisten in Bezug auf eine ernste und charaktervolle Richtung und Selbstständigkeit der Erfindung und Arbeit, die alle Hoffnung dazu gibt, dass sich Max Bruch einen Stil bilden wird.

Höchst interessant waren dann die schottischen Lieder, welche Herr A. Pütz vortrug. Max Bruch hat diese Volkslieder in einer Sammlung von 200 Liedern gefunden: *The Scotch Musical Museum, a complete Collection of Scotch popular songs, published by James Johnson. Edinburgh, 1787—1789.* Dieses Buch, zwei Theile in 8., wie ein Gesangbuch gedruckt, scheint in England verschollen und in Deutschland ganz unbekannt zu sein; Beethoven, oder vielmehr Georg Thompson in Edinburgh, der Beethoven zur Bearbeitung der von ihm gesammelten Lieder in den Jahren 1815 und 1816 veranlasste, muss aus einer anderen Quelle geschöpft haben, wenigstens befindet sich in J. Johnson's Sammlung keine von den gedruckten Beethoven'schen Melodieen. Herr Bruch verdankt die Mittheilung dieser Sammlung der Freundlichkeit des Herrn Capellmeisters Vinc. Lachner in Mannheim und hat zu einer Auswahl daraus mit vollständiger Beibehaltung der Original-Melodieen eine sehr gelungene Clavier-Begleitung geschrieben, die bei grosser Einfachheit dem Gesange durch Harmonisirung, welche dem Charakter der Melodie entspricht, einen neuen Reiz verleiht. Wir kennen an 24—30 von diesen Liedern in der Bruch'schen Bearbeitung und können hiernach nur die Herausgabe derselben dringend wünschen, da sie in der That wahre melodische Schätze enthalten, welche bei der gegenwärtigen Ueberschätzung des so genannten Kunstliedes, das in rhetorische Declamatorik auszuarten droht, ganz zur rechten Zeit kommen werden. L. B.

Barmen. (Drittes Abonnements-Concert am 30. December v. J. in der Concordia zu Barmen: „Paulus" von F. Mendelssohn-Bartholdy.) Mendelssohn's Musik ist wesentlich elegisch, und dieser ihr Grundcharakter kommt vorzugsweise auch im „Paulus" zur Geltung. Unser Publicum liebt es, sich elegisch stimmen zu lassen, und desshalb gefallen ihm Arien wie „Jerusalem, die du tödtest", „Gott sei mir gnädig nach deiner Güte", „Ich danke Dir, Herr", ganz besonders, obgleich sie, musicalisch genommen, nicht gerade die bedeutendsten Nummern des Werkes sind. Der Apostel selbst, wie Mendelssohn ihn darstellt, entspricht dem Bilde, welches die heilige Schrift von ihm gibt, nur zum Theil; der Componist hat es nicht verstanden, ihn als das gewaltige Rüstzeug des Herrn, als den unermüdlichsten aller Gotteskämpfer zu reproduciren. Sein Stephanus entspricht unserer Vorstellung besser. Was in dem Oratorium auf ihn Bezug hat, gehört auch in musicalischer Beziehung zu dem Besten, was Mendelssohn geschrieben hat. Zu den gelungensten Partieen des Werkes rechnen wir ferner die Juden- und Heiden-Chöre, dann vor Allem die Bearbeitung der Choräle. Wir kommen zur Aufführung. Die Soli waren in guten Händen. Frau Knöpges-Saart aus Gladbach, der wir zum ersten Male in unseren Concerten begegneten, erfreute uns namentlich durch ihre deutliche Aussprache und die Ruhe ihres Vortrages. Die Recitative hätten keine bessere Vertreterin finden können. Die Stimme ist in den oberen Lagen etwas scharf und im Allgemeinen wenig ausgiebig, daher mehr für den Ausdruck des Zarten als des Kräftigen geeignet. Fräulein Assmann sang ihre Arie: „Doch der Herr vergisst nicht", in jeder Beziehung angemessen und wirkungsvoll. Die Stimme klang milder und schöner, als in dem vorletzten Concerte. Herr Otto aus Berlin, der an Stelle des behinderten Herrn Gunz aus Hannover die Tenor-Partie übernommen hatte, war den Besuchern unserer Concerte schon von der Aufführung des „Paradieses und der Peri" her bekannt. Es wäre überflüssig, zu seinem Lobe ein Wort hinzuzufügen. Herr Otto steht auch in Berlin als Oratoriensänger in erster Reihe. Herr Hill aus Frankfurt war im vorigen Jahre schon einmal unter uns aufgetreten. Sein kräftiges Organ sprach, namentlich in den Ansätzen, nicht immer gut an; davon abgesehen, war Auffassung und Vortrag durchaus zu loben. Die Chöre waren gut einstudirt und führten ihre anstrengende Aufgabe bis zum Schlusse mit Kraft und Eifer durch. Die Orgel, von Herrn Ewald gespielt, trug auch diesmal wieder dazu bei, die musicalische Wirkung zu steigern. Das Publicum war zahlreich erschienen und spendete reichlichen Beifall. Ob die Art, wie dies geschieht, auch bei geistlicher Musik die richtige ist, lassen wir dahingestellt. Fast schien es, als würde die schöne Illusion, welche das Versenken in ein Kunstwerk bewirkt, durch laute Beifallsbezeugung geschwächt, wenn nicht geradezu zerstört. (Die Cavatine des Tenors, allerdings sehr schön vorgetragen, wurde sogar *da capo* verlangt und wiederholt.) (Berg. Ztg.)

Am 20. December v. J. gab die Liedertafel, ebenfalls unter der Leitung des Herrn Musik-Directors Anton Krause, ein Instrumental- und Vocal-Concert in der Schützenhalle zum Besten der durch Arbeitslosigkeit leidenden Rothfärber-Familien. Nach Mozart's Sinfonie in *G-moll* folgte B. Klein's schöne Motette: „Auferstehen", wohl sein bestes Werk in dieser Form für Männerchor. Ausserdem sang die Liedertafel noch Schumann's Chor: „Bist du im Wald" aus „Der Rose Pilgerfahrt" und: „Auf der Wacht" von C. Reinecke; im zweiten Theile: „Heimweh" von C. Siebel, componirt von A. Krause, und Herwegh's Rheinweinlied von Mendelssohn. Anfang und Schluss dieses Theiles bildeten Gluck's Ouverture zur Iphigenie and Spontini's zur Vestalin. Zwischen den Liedern hörten wir noch eine Phantasie für Oboe mit Orchester von Diethe (durch Herrn Kurtzleb) und ein Adagio für Clarinette mit Hörnerbegleitung von C. M. von Weber recht ansprechend vortragen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 3. **KÖLN, 17. Januar 1863.** **XI. Jahrgang.**

Rückblick.

II.

(S. s. Nr. 2.)

Aus dem Gesagten geht, wie es uns scheint, schon zur Genüge hervor, dass wir die Mittelmässigkeit in der Production durchaus nicht dem Dilettantismus in der Tonkunst in die Schuhe schieben, sondern der überhand nehmenden Menge von Musikern, die sich ohne höheren Beruf in den Tempel der Kunst drängen. Der Dilettantismus zählt im Gegentheil heutzutage Männer und Frauen von hoher Bildung, literarischen Studien und durch Lecture geläutertem Geschmack, auch durch aufmerksames Hören guter Musik und ernste Beschäftigung mit der musicalischen Theorie berechtigtem und gereiftem Urtheil. Solche ragen nicht nur wie einzelne schlanke Stämme aus dem wuchernden Unterholz der klimpernden und pimpernden Menge hervor, sondern sie sind überall im gebildeten Europa, namentlich aber in Deutschland, in grosser Zahl vorhanden, und wenn — aufrichtig gestanden — die musicalischen Zeitschriften und die gesammte Literatur über Musik diese Kreise von Dilettanten nicht zu Lesern hätten, so würden sie ein sehr kleines Publicum haben.

Denn es ist kaum glaublich, was uns so oft von nah und fern berichtet wird, wie wenig und welche Blätter eine Menge von Musikern lesen, und wie sie lesen, wenn sie es überhaupt thun. Einer von unseren eifrigsten und geschätztesten Mitarbeitern schreibt desshalb an uns niemals anders, als mit der Anrede: „Geehrter Danaiden-Chef!" — denn er hält alle Bemühungen und Aufsätze, die für Musiker von Fach bestimmt sind, für Danaiden-Arbeit. „Die Componisten", meint er, „blättern, wie die Virtuosen, nach ihrem Namen: jene, um der Recensionen ihrer Tages-Producte willen, die doch kein Mensch liest, als sie selbst; diese wegen der Reclame ihrer unübertrefflichen Technik, wobei sie so sehr an „„Elektrisiren, Entzücken, Bezaubern, Enthusiasmiren, Fanatisiren"" u. s. w. gewöhnt sind, dass sie ein eingehendes Urtheil, selbst das anerkennende, als nüchtern und kalt bei Seite legen. Untersteht sich ein Blatt gar, einem Sänger oder Instrumentalkünstler einen Verweis über seine Unarten, oder auch nur einen guten Rath zu geben, so wirft er es gewiss unter den Tisch und tritt es mit Füssen (historisch!), sei die kritische Rüge auch noch so gut begründet, während er andererseits auch über die unverschämteste und liederlichst geschriebene Lobhudelei nicht erröthet, sondern sie in sein dickes Album legt, um sie bei fortgesetztem Handel in Bravour seinen Kunden zu präsentiren. Aber die Intendanten, die Capellmeister, die Dirigenten: die beachten doch gewiss die Kunstblätter ihres Faches! Meinen Sie? Da thun Sie mir leid in Ihrem naiven Glauben. Erhaben über Welt und Zeit — und folglich auch über Zeitschriften, mit Ausnahme der Theater-Chroniken —, sind sie zu sehr daran gewöhnt, Ton und Tempo anzugeben, um nicht jeden Zweifel an ihrer Unfehlbarkeit für ein Majestäts-Verbrechen zu halten, sind übrigens in der Regel auch zu sehr beschäftigt, um sich Zeit zum Lesen zu nehmen. Haben Sie mir doch selbst erzählt, dass Sie die Erfahrung gemacht haben, von Capellmeistern, welche die Niederrheinische Musik-Zeitung lesen — durch die Post beziehen, wollt' ich sagen, Anfragen über Inhalt und Werth von Opern erhalten zu haben, über die, und nicht einmal vor langer Zeit, Ihre Zeitung bereits ausführliche Analysen gebracht hatte!" — Doch hören wir mit dergleichen Stimmen eines Predigers in der Wüste auf; man könnte uns sonst beschuldigen, dass wir unter fremder Firma eine *Oratio pro domo* einschwärzen wollten, während es uns doch nur um ein paar Worte *pro studio et labore* zu thun ist.

Zurück also zu unserem Thema, zur Productionssucht.

Trotz dem Unsinn, der in der Behauptung einer allgemeinen Befähigung der Menschen zum Genie-Werden

in die Augen springt, liegt dennoch ein Bisschen Wahrheit in dem Ausspruche; allein das Wahre darin gereicht der Kunst nicht zum Heile, sondern zum Verderben. Es lässt sich nämlich nicht läugnen, dass ein gewisser Grad von Kunst-Talent beinahe Gemeingut geworden ist. Wir meinen das Talent der musicalischen Technik, diese im weitesten Sinne genommen, so dass sie die Einsicht in die Form und Factur zugleich mit der Ausübung umfasst. Die erlernte Bekanntschaft mit den Elementen der Harmonielehre und mit den gewöhnlichen Formen, selbst eine Handhabung der letzteren, welche auch bei mangelnder Anlage zu künstlerischem Berufe durch Fleiss und Uebung bis auf einen gewissen Grad erlangt werden kann, verführt zum Componiren, und an die Stelle des Dranges, des unwillkürlichen inneren Zwanges zum künstlerischen Schaffen tritt der willkürliche Vorsatz, tritt das Wollen anstatt des Müssens. Die glühende Flamme der Begeisterung soll ein Funke ersetzen, der nach mühsamen Versuchen aus dem Steine geschlagen wird; in Ermangelung des lebendigen Quells wird ein künstlicher Brunnen gebohrt, der nach einigen Zügen versiegt; statt des ewigen Dranges des Genies, der nicht ruht und rastet, bis er ein Kunstgebilde gestaltet hat, treibt die oberflächliche Bekanntschaft mit dem Handwerk, die Eitelkeit und Selbstüberschätzung, am Ende der Erwerb und die Noth zum Componiren. Hier könnte man dem Einwurf: „Wir müssen doch leben!" wahrlich mit Recht Richelieu's eiskalte Phrase: *„Je n'en vois pas la nécessité"* — entgegen halten.

Daher denn die Ueberschwemmung des Marktes mit mittelmässiger Waare, von der entschieden schlechten und faulen zu schweigen, welche bei der ernsten Kritik natürlich gar nicht in Betracht kommen kann. Jene Erzeugnisse der Mittelmässigkeit haben sehr häufig einen gewissen musicalischen Inhalt, das lässt sich nicht läugnen: allein sieht man ihnen recht genau ins Gesicht, so entdeckt man, oft auch schon beim ersten Anblick, die Grundzüge einer über die ganze Erde verbreiteten Familien-Aehnlichkeit, deren Physiognomieen nur nach den verschiedenen Wirkungen der Wahlverwandtschaften bei der Zeugung auch verschieden ausgeprägt erscheinen. Im Grunde ist Alles nur Reproduction, ist Frucht der zum Theil bewussten, öfter vielleicht unbewussten Anempfindung und Ausbeutung der Ursprünglichkeit früherer Meister oder ganzer Kunst-Perioden. Bekannte Melodieen oder Stücke derselben anders harmonisirt, in anderen Rhythmus gebracht, — und wie sehr kann dieser allein nicht schon eine und dieselbe Tonfolge verstellen und unkenntlich machen, (wie z. B. jüngst in einer Gesellschaft von Musikern Keiner in der aus dem Stegreif aufgezeichneten Melodie eines Schalks die Note für Note benutzte Periode aus dem Freischütz-Finale: [music notation] u. s. w. wieder erkannte!) dann in der Verkleidung anderer Modulationen weiter ausgeführt, ferner umschlungen von den bunten Blumengewinden der modernen Verzierungskunst, endlich überstreut mit den Flittern und dem Schmelz der vollendeten Technik —: sie machen sich geltend, sie blenden und sind am Ende doch nur die alten Gestalten in anderer Tracht und anderer Frisur. Daher denn eine zahllose Menge von Tonsetzern, aber nur wenig Tondichter in unserem Zeitalter, wo man Alles in der Welt werden kann — nur kein Genie: *id quod erat demonstrandum.*

Von diesem Treiben wandten sich höher begabte Geister mit Unwillen und Entschiedenheit ab, traten ihm theils durch scharfe Kritik, theils durch eigene künstlerische Leistungen entgegen. Am reinsten und edelsten von Seiten der Gesinnung und des sittlichen Ernstes und auch zu genialem Schaffen am meisten befähigt verfolgte Schumann eine neue Richtung; er hatte vor Berlioz, der ein gleiches Ziel anstrebte, vor allem Anderen die deutsche Tiefe und Innigkeit voraus. Allein man kann bei aller Bewunderung von Schumann's Begabung, die sich als ursprünglich schöpferisch hauptsächlich im Lyrischen offenbarte, doch nicht verkennen, dass ihn der Ekel an dem Gemeinen und die Scheu vor dem Mittelmässigen und Dagewesenen sowohl in der Wahl seiner poetischen Stoffe als in der musicalischen Darstellung derselben zum entgegengesetzten Extrem, zum Absonderlichen, führte, dem er späterhin immer mehr verfiel, je eifriger er strebte, die Kluft zwischen dem Wollen und Können bei rastloser Durchführung grosser Vorwürfe durch Reflexion auszufüllen. Daher theilte er denn mit Beethoven das Schicksal, dass auch seine letzten Werke, wie die letzten Tonschöpfungen jenes Heros, von dem er ohne Frage eine Ader in sich hatte, der neuesten Schule einen Vorwand zu einem Gebahren gegeben haben, welches die Tonkunst dem sichtbaren Verfall entgegenführt.

Das Schlimmste dabei ist, dass auch talentvolle Componisten dem Hange zum Absonderlichen und Seltsamen aus Furcht vor dem Gewöhnlichen, dass sie dem Complicirten und Gesuchten aus Verkennung des Einfachen und Natürlichen verfallen, worüber wir in dem Artikel über die allgemeine Biographie der Musiker von Fétis in Nr. 1 dieses Jahrgangs bereits gesprochen haben. Selbst Manche von den Besten unserer Zeit haben sich zuweilen oder auch in einer ganzen Periode ihres Schaffens nicht ganz frei von dem Einflusse jener Ansichten und Theorieen gehalten, wofür die Partei des so genannten Fortschritts Propaganda machte. Wir können sie mit Recht Partei

nennen, da ihre Verfechter selbst ganz offen in der musicalischen Literatur, wie in der politischen, auf „Parteiblätter" bestehen. Parteiblätter in der Kunst!

Nein, unsere Zeitschrift ist nie ein Parteiblatt gewesen und soll auch keines werden. Wir wollen uns die Freiheit des Urtheils bewahren, die Selbstständigkeit, welche über den Parteien steht, gäbe es dergleichen, die Treue der eigenen Ueberzeugung, die Festigkeit im Glauben an das, was wir für wahr, gut und schön erkannt haben. An der Kraft, die Wahrheit überall zu erkennen, kann es uns freilich fehlen, nicht aber an dem ernsten, unabhängigen Willen, für sie zu zeugen.

Die Propagandisten des unbedingten Fortschritts suchen die Menge gegen uns einzunehmen, indem sie uns den Vorwurf machen, dass wir, weil überhaupt gegen das Neue eingenommen, die Gegenwart gar nicht oder doch zu wenig berücksichtigten, und sie sind dann mit den Schlagwörtern von Reaction, Zopf, Perrücke u. dgl. freigebig.

Es ist uns nie eingefallen, das Neue an sich zu verschmähen, eben so wenig, die Compositionen der Gegenwart und der nächsten Vergangenheit nur aus dem Grunde, weil sie neu sind, zu vernachlässigen. Beides wäre für eine Zeitschrift ein Widerspruch im Beiwort. Allein während wir das Schöne im Neuen überall freudig begrüssen, treten wir der anmaassenden Lehre, dass nur das Neue schön sei, allerdings entgegen, und am entschiedensten da, wo wir uns überzeugen, dass das Neue nicht der Ursprünglichkeit, dem Quell der Begeisterung entsprungen, sondern von der Sucht nach dem Absonderlichen und Ungehörten, oder richtiger: Unerhörten, ausgeheckt worden ist. Mit den Schein-Originalen, denen die ungestalte Formlosigkeit für eine Tochter der Freiheit, die Auswüchse eines krankhaften Stammes für treibende Schösslinge, die Zuckungen einer überreizten Phantasie für geniale Anflüge gelten, werden wir uns niemals befreunden.

Thatsachen und Zahlen entscheiden, sagt ein altes Wort. Man wird es uns also nicht verargen, wenn wir die Frage aufwerfen, welche musicalische Zeitschrift in den letzten zehn Jahren mehr neue grössere Werke besprochen habe, als die unsrige? welche ferner einen weiteren Blick in das ganze musicalische Gebiet der Gegenwart, auch des Auslandes, geöffnet habe?

Von deutschen Componisten finden wir in den genannten Jahrgängen: von Flotow drei Opern (Die Matrosen, Die Grossfürstin, Indra); Gade (Comala u. s. w.); Herzog E. (Casilda, Santa Chiara); Hiller Oratorien und Cantaten (Saul, *Ver sacrum*, Loreley, Heloise, „O weint um sie", Gesänge u. s. w. und die Oper „Die Katakomben"); Meyerbeer Prophet (10 Artikel), Nordstern (3 Artikel), Dinorah (3 Artikel); Schumann (Paradies und Peri, Wilhelm Meister, Mignon's Requiem, Der Rose Pilgerfahrt, Scenen aus Faust, letztere in vier Artikeln); Liszt (Clavier-Compositionen, An die Künstler, Clavier-Concert, Préludes, Tasso, Die Ideale, Prometheus, die Graner Messe); Marschner (Austin, Goldschmidt von Ulm); Thalberg (Florinde); C. A. Mangold (Gudrun, Fritbiof); Wagner (Tannhäuser in 13 Artikeln Analyse des Werkes, Lohengrin in 7 Artikeln, Fliegende Holländer, Tristan); Dorn (Nibelungen); Reinthaler (Jephta, Oratorium); Ulrich, Esser, Rietz, Eduard Franck (Sinfonieen); Kühmstedt (Oratorium); O. Nicolai (Die Heimkehr); B. Scholz (Oper Carlo Rosa, Requiem); Abert (Anna von Landskron); Nagiller (Herzog Friedrich); von Perfall (Dornröschen, Rübezahl, Undine); W. Tschirch (Meister Martin); Reinecke, Bargiel, Max Bruch, Dietrich, Brambach, Wüllner, Vierling, Veit, Judassohn, Volkmann u. s. w. u. s. w.

Die musicalische Production des Auslandes findet in keiner anderen deutschen Zeitschrift eine so consequente, ausführliche und, wir dürfen es mit Dank an die Bearbeiter dieser Rubrik aussprechen, interessante Berücksichtigung, als in der unsrigen.

Die neuen Compositionen der Franzosen für die drei Operntheater in Paris sind in diesen Blättern nicht bloss verzeichnet, sondern ausführlich besprochen worden, und manche von ihnen, die später ihren Weg auch nach Deutschland fanden, hatten schon Jahre vorher in unseren pariser Briefen ihre Analyse und Charakteristik gefunden, z. B. Meyerbeer's Nordstern und Dinorah, Adam's Giralda, Gounod's Faust, Felicien David's Herculanum, Maillart's Glöckchen des Eremiten u. s. w. Die vorhandenen Jahrgänge berichten über Compositionen von Adam, Auber (6 Opern), Gounod (4 Opern), Halévy (6), Adrien Boieldieu, Felicien David (2 Opern und 2 Cantaten), Grisar, Limnander, Ambr. Thomas (4 Opern), Clapisson (4), Gevaert (2), Victor Massé, Aimé Maillart (2); Berlioz (*Enfance du Christ*, Oratorium) u. s. w. — Die Italiäner Alary, Verdi, Raimondi (Oratorium), eben so Costa in London (das Oratorium „Eli") haben ebenfalls in verschiedenen Artikeln Beachtung gefunden.

Wie kann man also der Niederrheinischen Musik-Zeitung vorwerfen wollen, dass sie das Neue nicht berücksichtige? — Möglich, dass ein oder das andere Werk eines neueren Componisten, das vielleicht mit Recht eine gewisse Bedeutung beansprucht, unerwähnt geblieben; absichtlich ist dies aber keineswegs geschehen. Zuweilen mag es durch Mangel an rechtzeitiger Zusendung verschuldet worden sein, sonst aber auch wohl durch die massenhafte Anhäufung des Stoffes, unter der auch das Beach-

[*]

tungswerthe sich leicht verliert. Doch darüber ist Schweigen besser, weil wir sonst wieder auf die Ueberfüllung des musicalischen Marktes zurückkommen, von der wir ausgegangen sind. Einen Beitrag zu dem Thema über die Compositionslust unseres Geschlechtes gibt übrigens weiter unten noch der Bericht aus Wien über die zweiunddreissig eingesandten Sinfonieen!

Deutsche Volkslieder.

Eine allerliebste Neujahrsgabe sind:

Die schönsten deutschen Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Singweisen. Gesammelt und herausgegeben von Georg Scherer. Stuttgart, Verlag von G. Scherer. 1863. IX u. 126 S. kl. Fol.

Die vierstimmige Bearbeitung der Melodieen ist von K.-M. Kunz. Die Ausstattung, auch im Noten- und Textdruck vortrefflich, enthält noch eine besondere Zierde durch ein Titelkupfer und 54 feine Holzschnitte nach Original-Zeichnungen von J. Grünenwald, Andr. Müller, Karl Piloty, Arthur von Ramberg, Ludwig Richter (22), M. von Schwind und Alex. Strähuber. Diese Holzschnitte sind nicht bloss im Vergleich mit der grössten Zahl der heutzutage zur Mode gewordenen so genannten Illustrationen, sondern auch an und für sich von wirklichem Kunstwerthe.

Das Buch enthält fünfzig Lieder, gewählt aus etwa 25 Liedersammmlungen, von Nicolai (1777) und Herder (1778) an bis auf unsere Zeit. Ob es nun gerade „die schönsten" sind, wollen wir nicht entscheiden; dass sie aber mit poetischem Sinn und Geschmack ausgewählt sind, das lässt sich behaupten.

Für uns ist die Melodie, die Seele des Volksliedes, die Hauptsache. Die meisten der hier mitgetheilten Lieder hat der Herausgeber seit einer Reihe von Jahren nach dem lebendigen Gesange aus dem Munde des Volkes, hauptsächlich in Süd- und West-Deutschland, theils selbst aufgezeichnet, theils haben ihn Freunde dabei unterstützt. Das auf diesem Wege gewonnene Material wurde mit den gedruckten Sammlungen verglichen und danach die möglichst echte Fassung herzustellen versucht. Von der Angabe der verschiedenen Lesarten in den Melodieen ist abgesehen worden, dagegen haben zwei Melodieen auf ein Lied öfter vollständige Aufnahme gefunden.

Ueber den vierstimmigen Satz spricht sich die Vorrede folgender Maassen aus:

„Volkslieder sind der harmonischen Begleitung wohl fähig, aber sie bedürfen derselben nicht. Das Volk singt sie ein-, in der Regel jedoch zweistimmig. Mit dem dreistimmigen Satze wäre das harmonische Bedürfniss bei den meisten Liedern am einfachsten und natürlichsten befriedigt, allein der vierstimmige Satz ist vorgezogen worden, weil wir an die volle Harmonie schon zu sehr gewöhnt sind." — Die Singstimmen sind auf zwei Noten-Systemen gedruckt und so eingerichtet, „dass jedes Lied auch einstimmig am Clavier gesungen werden kann". Das kann freilich geschehen, wird aber nicht die eindringliche Wirkung machen, welche eine einstimmige Melodie mit ursprünglicher Clavier-Begleitung hervorbringt. Den hier gegebenen Liedern wird der vierstimmige Vortrag immer den meisten Reiz verleihen, und in dieser Beziehung dürften sie sich allerdings dem Wunsche der Herausgeber gemäss als echte Hausmusik bewähren und dazu beitragen, den vollständigen Chor von Frauen- und Männerstimmen, der durch das Männer-Quartett etwas vernachlässigt worden ist, in Familien und in geselligen Kreisen wieder mehr in Aufnahme zu bringen.

Die Grundsätze, nach denen Herr K.-M. Kunz harmonisirt hat, sind zu billigen, allein keineswegs leicht durchzuführen, da man beinahe behaupten kann, dass unseren heutigen Musikern nichts schwerer fällt, als die einfache Harmonie. Wenn er sagt, dass der unmittelbare Zusammenhang unseres Volksliedes mit der Volks-Melodik des sechszehnten Jahrhunderts schwer nachzuweisen sei, so ist das in gewisser Hinsicht wohl wahr; allein den Satz: „Die Volks-Melodie, wie sie heute gesungen wird" (soll wohl heissen: „wie sie heute notirt ist", denn vom Vortrage kann ja hier nicht die Rede sein), trägt das Gepräge jener musicalischen Periode, in welcher die Melodik in Grétry und Gluck (?), in Haydn und Mozart ihre Entwicklung und ihren Abschluss (?) gefunden hat" — diesen Satz können wir nicht unterschreiben. Die Volks-Melodie ist bei Weitem älter: sie hat die strophische Gliederung des Liedes schon im sechszehnten Jahrhundert durch die knappe musicalische Form vollendet. Nicht nur der Choral, der bekanntlich aus dem Volksliede entstanden ist, zeigt und beweist dieses, sondern auch die in alten Sammlungen erhaltenen Melodieen von Liebes-, Tanz-, Jagd-, Trink- und Schmauseliedern, so wie die Volks-Melodieen, welche von den Niederländern, Franzosen und Deutschen als *Cantus firmus* zu ihren contrapunktischen Kirchen-Musikstücken benutzt wurden. Das Material liefern die älteren Sammlungen von Georg Forster 1539 mit mehr als viertehalb Hundert Liedern mit Melodieen in fünf Theilen und mehreren Auflagen; von Johann Ott, Nürnberg, 1544, „Hundert und fünfzehn Liedlein"; von Franz Commer in den niederdeutschen „Souter-Liedkens" (*Musicorum Batavorum Collectio Tom. XI.*) u. s. w.

Der Vorredner drückt wohl nur nicht deutlich genug aus, was er meint. Dies tritt besonders auch in folgendem

Satze hervor: „Die Harmonisirung soll möglichst homogen sein mit jener Harmonie, die der Zeit angehört, in welcher die Melodieen entstanden sind oder ihre jetzige Gestalt erhalten haben" — denn von der ursprünglichen Harmonie aus der Zeit der Entstehung der Volkslieder ist uns wenig bekannt, die erste Harmonisirung aber, welche wir aus den eben angeführten Quellen kennen, ist meist contrapunktisch, passt also ganz und gar nicht für unsere Zeit. Indessen Herr Kunz dachte auch nicht daran, jene wieder herzustellen; seine Meinung ist, wie aus dem Folgenden und aus der Ansicht der vorliegenden Lieder selbst hervorgeht, nur die, zu der Einfachheit Grétry's, Haydn's und Mozart's bei der Harmonie des Volksliedes zurückzukehren, was übrigens auch von guten Bearbeitern der Volkslieder, wie J. Rietz, Silcher, Erk u. s. w., schon immer geschehen ist.

Sehr löblich ist gewiss das Bestreben, beim Harmonisiren des Volksliedes den Wohlklang als oberstes Gesetz anzuerkennen, der dann auch die Singbarkeit jeder Stimme zur Bedingung macht; Herr Kunz ist sogar der Ansicht, dass ihm selbst die Correctheit des Satzes, sobald sie mit ihm collidirt, weichen müsse. Nun, es kommt freilich darauf an, was man correct nennt, denn eine wahre und wirkliche Incorrectheit, d. h. eine solche, die man hört und nicht bloss sieht, dürfte denn doch den Wohlklang aufheben.

Was über den Vortrag bemerkt wird, ist sehr richtig und dürfte auch von manchen Männer-Chorvereinen zu beherzigen sein. „Das Volkslied", heisst es S. VII, „soll man singen, nicht vortragen. Alles Nuanciren und zur Geltung bringen wollen ist hier vom Uebel. Die Volks-Melodie hat kein *Sentimento*, welches dem Inhalt des Textes so charakterisirend folgt und dessen Gefühls-Ausdruck musicalisch darstellt, wie es die neueren Componisten thun und theilweise thun müssen. Was musicalisch Charakteristisches darin ist, ist es entweder nur zufällig oder allgemein. Dieselbe Melodie muss z. B. in einer Ballade die heiteren und die tragischen Scenen zum Ausdruck bringen; es wäre albern, wenn hier die Sänger mit Hülfe von Nuancirungen ausgleichen wollten. (Und doch geschieht das so oft!) Das schliesst jedoch nicht aus, dass Hebung und Senkung der Melodie hervorgehoben werden; *forte* und *piano*, ihre Mittelstufen und Uebergänge mögen und müssen da sein und ergeben sich für den gesunden musicalischen Sinn von selbst. Aber das moderne Geseufze und Gewinsel, das ewige Blasbalgziehen mit *crescendo* und *decrescendo*, mit *pianissimo* und *fortissimo* und dergleichen passt nicht für das Volkslied. Von demselben Gesichtspunkte wie die Vortragszeichen sind auch die beigesetzten Tempi zu betrachten."

Angaben über Alter, Heimat u. s. w. der gegebenen Lieder enthalten die „Anmerkungen" am Ende des Buches, so wie auch Nachweise der Quellen und Sammlungen, denen sie entnommen sind.

Spanische Volks-Singschule.

Aus Valencia geht uns eine Gesanglehre für Volksschulen und Lyceen (*Colegios*) zu, welche wir als einen Beweis der neu erwachten Liebe zum Volksgesange in Spanien erwähnen, welcher seit der Revolution und dem Befreiungskriege fast nicht mehr in Betracht kam. Denn obwohl die Franzosen unter Napoleon vertrieben waren, so hatte doch französische Sitte und französischer Geschmack manchen Riss in den National-Charakter gemacht; in der Musik gab später der bourbonische Hof den Ton für französische und italiänische Tanzmelodieen und Operngesänge an, die romantischen Gitarristen verschwanden wie die Boleros von nationalem Charakter, da selbst spanische Componisten von ausländischen Mustern das wieder herübernahmen, was diese für echt spanisch ausgaben. Einen Blick in die Musik-Zustände gewährt die Prüfungs-Commission des *Real Conservatorio de musica y declamazion* in dem Gutachten, welches dem Büchlein vorgedruckt ist, indem sie sagt: „Das Studium der Musik zu verbreiten und zu popularisiren, ist eine der edelsten Beschäftigungen eines Künstlers, weil sie nicht nur der Kunst, sondern der Menschheit zum Nutzen gereicht. Dies haben die erleuchtetsten Regierungen Europa's in Deutschland, Belgien und Frankreich anerkannt und unterstützen desshalb sowohl den musicalischen Elementar-Unterricht in den Schulen, als die Vereine und Institute, welche das Studium der Tonkunst von höherem künstlerischem Standpunkte aus betrachten. In Spanien, wo der Sinn für Musik sich jetzt von Tag zu Tag durch die Bemühungen einiger edelgesinnter Künstler wieder emporhebt, fehlte es noch an einem Werke, welches die Bestrebungen dieser wenigen muthigen Männer durch Erleichterung der Methode unterstützte." — Als ein solches Werk empfiehlt nun die Commission diese

Edizion manual del Metodo de Solfeo (solfeggio) y Principios de Canto applicables en las Escuelas y Colegios por D. Pascual Perez y Gascon. (72 S. in kl. Fol.)

Das Gutachten ist an erster Stelle von Hilarion Eslava unterschrieben, der durch eine neue Sammlung der älteren spanischen Kirchen-Componisten rühmlichst bekannt ist.

Herr Perez y Gascon ist erster Organist an der Metropolitankirche zu Valencia. Er hat in seinem Leitfaden

einen ganz guten methodischen Stufengang befolgt; die Einkleidung des Lehrstoffes in Frage und Antwort mag wohl als praktisch für die Lehrer, deren es nach den Aeusserungen der Commission noch nicht viele, geschweige denn tüchtige, geben mag, den Umständen gemäss sein. Die Beispiele sind gut gewählt, gehen aber oft über den Elementar-Unterricht hinaus und enthalten förmliche Solfeggien.

Ein Anhang enthält auf 22 Seiten zwei- und dreistimmige kurze Gesangstücke, die mit *Bondad de Dios* (Güte Gottes) beginnen und mit *Rataplan* endigen, dem ein recht patriotischer Soldaten-Text untergelegt ist. Es findet sich auch Nationales unter diesen Melodieen, von denen folgende eine der am meisten charakteristischen ist, die vielleicht zu benutzen wäre.



Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 13. Januar 1863.

Programm. Erster Theil. 1. Cherubini, Ouverture zum Wasserträger. 2. Mendelssohn, Sopran-Arie aus dem Oratorium „Elias". Frau Zademak-Dorie. 3. Volkmann, Concert für Violoncell (zum ersten Male). Herr Alex. Schmit. 4. J. Haydn, Motette für Chor und Orchester, instrumentirt von F. Hiller (z. ersten M.). 5. Meyerbeer, Musik zum Trauerspiel „Struensee" von Mich. Beer (z. ersten M.).

Zweiter Theil. 6. *Nocturne espagnol* für Harfe mit Orchester. Herr Krüger aus Stuttgart. 7. „Palmsonntagmorgen" von E. Geibel, für Sopransolo (Frau Zademak), Frauenchor und Orchester componirt von F. Hiller (z. ersten M.). 8. Mendelssohn, Ouverture zur Athalia.

Ueber den Mangel an Neuem konnte man nicht klagen. Das Bedeutendste davon war Meyerbeer's Musik zum Trauerspiel „Struensee", das einnehmendste und mit dem allgemeinsten Beifall Aufgenommene Hiller's „Palmsonntagmorgen". Die Ouverture von Cherubini, dieses Muster eines Musikstückes von spannendem und drängendem, leidenschaftlich aufregendem und sanft beruhigendem, jubelndem Inhalt, diese Schöpfung einer überreichen Phantasie in den Schranken einer vollendet schönen Form, wurde trefflich ausgeführt. Wie kam es aber, dass die Violinen und Violen in dem Crescendo der letzten Tacte der Introduction ein wenig erlahmten? Freilich nahmen sie mit den Bässen zusammen ihre glänzende Revanche in den prächtigen Kraftstellen des Allegro, welche so ausgeführt, eine Kraft entwickeln, die imposanter und musicalischer ist, als wenn die Neueren die ganze Heermusik der metallenen Mündungen überall gleich ins Feuer führen, wodurch sie als schlechte Taktiker sich von vorn herein der Reserven berauben.

Frau Zademak-Doria, die Primadonna unserer Oper, sang die Arie: „Höre, Israel!" von ihrer kräftigen Stimme voll schöner Klangfülle unterstützt, mit richtiger Auffassung und edlem Ausdruck, was man nur selten bei unseren jetzigen Opernsängerinnen rühmen kann, wenn sie das Gebiet des Oratoriums betreten. Der Vortrag hielt zwischen dem Dramatischen und Lyrischen die richtige Mitte und war namentlich im Adagio von schöner Wirkung. Der Künstlerin wurde mit Recht lebhafter Beifall und Hervorruf zu Theil.

Das Violoncell-Concert von Volkmann ist wieder eine von jenen neueren Compositionen, die den Zuhörer in einer Spannung erhalten, welche zu keiner Lösung führt und desswegen nothwendig ermüdet. Wenn doch nur die Componisten der neuesten Zeit bedenken wollten, dass ohne Formvollendung und Formklarheit kein augenblicklicher und eben so wenig ein nachhaltiger Eindruck eines Musikstückes auf die Masse des gebildeten Publicums möglich ist und dass auch dem theoretisch geschulten Zuhörer der Genuss verleidet wird, wenn er, um die zwar vorhandene, aber absichtlich versteckte und verhüllte, von allerlei Ungehörigkeit überwucherte Form zu verfolgen, das Gefühl hinter den Verstand zurückschieben muss. Bei einer Behandlung, welche die klare Strömung entweder nicht herzustellen vermag oder sie absichtlich trübt, bleiben auch die zerstreuten melodischen Stellen unwirksam. Lobenswerth ist an Volkmann's Concert, dass er die Natur des Instrumentes, für welches er schreibt, nicht so missachtet, wie die Virtuosen-Componisten thun, welche das Violoncell zur Violine machen: nur an einigen Stellen haben uns die Contraste zwischen einzelnen tiefsten und

höchsten Noten zu grell und zu gesucht geschienen, die Bravourstellen aber bleiben bei aller ihrer Schwierigkeit in den vollen Tonregionen des Instruments. Herr A. Schmit hat durch sein glänzendes Spiel, dem rauschender Beifall und Hervorruf folgte, sein vollgültiges Recht zum Eintritt in die Reihe der ersten Künstler auf dem so schwierigen Instrumente bekundet: er hat auch an Ton unendlich gewonnen, und sein Vortrag der sangbaren und dankbaren Stellen war eben so schön, als seine Bravour bewundernswerth.

Die Motette: „Herr, Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebührt", hörten wir zum ersten Male und konnten sie auch in dieser Gestalt nur zum ersten Male hören, da F. Hiller sie aus zwei Chorgesängen J. Haydn's, die sich in dessen Gesangmusik mit Clavier-Begleitung finden, zusammengestellt und die Begleitung für das Orchester, und zwar mit bekanntem Geschick, instrumentirt hatte. Sie gefiel in dieser Form, ohne gerade tiefen Eindruck zu machen.

Ueber die Musik von Meyerbeer zu „Struensee" und deren Aufführung müssen wir die ausführlichere Besprechung bei heute mangelndem Raume auf die nächste Nummer verschieben.

Im zweiten Theile hörten wir ein Concertstück, *Nocturne espagnol,* dessen Componist nicht genannt war, für Harfe, vorgetragen von Herrn Krüger, Mitglied der königlichen Capelle zu Stuttgart, welcher auch die Harfenstimme in Meyerbeer's Struensee-Musik und in Mendelssohn's Ouverture zur Athalia ausführte. Wir lernten in Herrn Krüger einen bedeutenden Künstler auf seinem Instrumente kennen, der nicht leicht seinen Meister finden dürfte. Er versteht dem spröden Werkzeuge Nuancen des Tons zu entlocken, die man kaum erwarten sollte; allein die wahrhaft musicalische Wirkung scheitert am Ende doch immer an der Natur des Tons der Harfe, der im Orchester eine vortreffliche Wirkung macht, aber im längeren Solostück ermüdet, zumal bei so flachen Compositionen, wie die meisten Harfenstücke aufweisen, wovon auch dieses *Nocturno* keine Ausnahme machte. Herr Krüger ärntete durch sein meisterhaftes Spiel den lebhaftesten Beifall.

Eine höchst ansprechende neue Composition führte uns F. Hiller zum ersten Male vor. Dieses Sopransolo mit Frauenchor, welcher nicht bloss den Refrain singt, sondern ganz mit der Solostimme verwebt ist, fliesst so klar und anmuthig und doch innig empfunden dahin, und ist so sehr Melodie von Anfang bis zu Ende, dass es auf der Stelle ins Herz dringt und einen Sturm von Beifall hervorrief, der sich mehrere Male wiederholte. Zu dem Vortrage des Solo's gehört eine volle Sopranstimme, wie sie Frau Zademak besitzt, da dieselbe an manchen Stellen den Chor auch im Forte beherrschen muss; sonst ist die Ausführung leicht.

Eine recht gute Ausführung von Mendelssohn's Athalia-Ouverture beschloss das Concert.

Benachrichtigung.

Unterm 20. April 1861 hat die Gesellschaft der Musikfreunde im Sinne des §. 2 ihrer Statuten die P. T. Herren Tonsetzer eingeladen, symphonische Tonwerke, die bisher weder im Musikhandel erschienen, noch öffentlich aufgeführt wurden, zu dem Zwecke einzusenden, dass die zwei als vorzüglichste erkannten in der Concertzeit 1861—1862 dem wiener musicalischen Publicum durch die Gesellschaft vorgeführt werden.

Als Preisrichter, welche der Direction die Prüfung und Begutachtung der eingesandten Tonwerke freundlichst zugesichert hatten, wurden in der Einladung genannt die Herren: Dr. Ambros in Prag, Ferdinand Hiller in Köln, Dr. Franz Liszt in Weimar, Karl Reinecke in Leipzig und Robert Volkmann in Pesth.

Die Entscheidung der Angelegenheit hat sich um ein ganzes Jahr verzögert, und die Umstände der Verzögerung konnten von der Direction nicht vorausgesehen werden.

Einer bestand in der unerwartet grossen Zahl der eingesandten Tonwerke. Es gelangten nämlich zweiunddreissig Symphonie-Partituren an die Direction, welche von Wien aus den Weg an die Wohnorte der einzelnen Preisrichter machen mussten. Ein anderer Anstand ergab sich durch die Bemüssigung, für den Dr. Franz Liszt, dessen Aufenthalt mittlerweile verändert war, einen Preisrichter an einem näheren Orte gewinnen, was nach längerer Bemühung in der Person des Herrn Vincenz Lachner in Mannheim geschah.

Die eingesandten Tonwerke wurden mit laufenden Nummern nach der Folge ihres Einlangens bezeichnet und mit einem Verzeichnisse, welches die Nummern und das Motto jeder Symphonie enthielt, durch Vermittlung der Musicalienhandlung Wessely und Büsing in Wien der Reihe nach an die Herren Preisrichter versandt und diesen zugleich in besonderer Zuschrift die Richtschnur bei der Beurtheilung durch nachstehende Fragepunkte bezeichnet:

a) Sind unter den zur Prüfung eingesandten Symphonieen überhaupt solche, deren öffentliche Aufführung im Interesse der Kunst und zur Aufmunterung musicalischer Talente wünschenswerth erscheint? — welche können als solche bezeichnet werden?

b) Unter den auf diese Art ausgeschiedenen Symphonieen sind die zwei vorzüglichsten und weiter diejenigen zwei zu bezeichnen, welche etwa nächst diesen zu berücksichtigen wären.

Die Gutachten der Herren Preisrichter erfolgten in nachstehender Ordnung: unterm 9. November 1861 von Ferdinand Hiller in Köln; unterm 2. Januar 1862 von Karl Reinecke in Leipzig; unterm 20. März 1862 von Dr. Ambros in Prag; unterm 29. Mai 1862 von Robert Volkmann in Pesth: endlich unterm 9. November 1862 von Vincenz Lachner in Mannheim.

Herr Ferdinand Hiller bezeichnete unter den eingesandten Symphonieen als der öffentlichen Aufführung würdig: in erster Reihe Nr. 31 mit dem Motto: „An das Vaterland"; in zweiter Reihe Nr. 17 mit dem Motto: „Trotz allem Freundeswort" u. s. w.; in dritter Reihe Nr. 18 mit dem Motto: „Antik, romantisch" u. s. w., und sonst keine.

Herr Karl Reinecke bezeichnete als die zwei vorzüglichsten: Nr. 14 mit dem Motto: „Wie reich du dich in Lob ergehst" u. s. w., und Nr. 31 (irrig mit Nr. 5 bezeichnet): „An das Vaterland", und als relativ bedeutend Nr. 26 mit dem Motto: „Nur immer heiter" u. s. w., und Nr. 23 mit dem Motto: „Wer ein Kleines recht vollbringt" u. s. w.

Herr Dr. Ambros bezeichnete als die vorzüglichste Nr. 31: „An das Vaterland"; in zweiter Reihe Nr. 6 mit dem Motto: „*Nous, tandis que de joie*" u. s. w.; in dritter Reihe Nr. 12 mit dem Motto: „Herbstlich öde steht das Thal" u. s. w., und führte nebenbei als bedeutendes Tonstück die Symphonie-Ode Nr. 28 mit dem Motto: „Nur jene Form eines Tonstückes" u. s. w. an.

Herr Robert Volkmann setzte die Symphonie-Ode Nr. 28 an den ersten Platz und bezeichnete in zweiter Reihe Nr. 6, in dritter Reihe Nr. 17, während er an den Symphonieen Nr 31, Nr. 26, Nr. 18 und Nr. 14 mit dem Motto: „Wie reich du dich in Lob ergehst" u. s. w. interessante Einzelheiten hervorhob.

Herr Vincenz Lachner endlich stellte nachstehende Symphonieen in folgender Rangordnung über die anderen: Erstens Nr. 18, Zweitens Nr. 31, Drittens Nr. 17.

Wie zu ersehen ist, ergab sich aus der Zusammenstellung der vorstehenden Urtheile kein sicherer Anhaltspunkt für die Bestimmung von einer, noch weniger von zwei Symphonieen, die im Sinne der von der Direction ergangenen Einladung in der diesjährigen Concertzeit aufgeführt werden sollten; und da es der Direction darum zu thun war, dem Urtheile der Herren Preisrichter in keiner Hinsicht vorzugreifen, so wurde denselben der Stand der Angelegenheit mit Schreiben vom 24. November l. J. bekannt gegeben, und das Ersuchen gestellt, sich über die Reihenfolge der als vorzüglich bezeichneten Symphonieen mit Rücksicht auf den Erfolg der ersten Beurtheilung auszusprechen.

In Folge dessen entschieden sich die einzelnen Herren Preisrichter für nachstehende Rangordnung:

Hiller:	Nr. 31, Nr 17.
Reinecke:	Nr. 31, Nr. 17, Nr. 18, Nr. 6.
Volkmann:	Nr. 31, Nr. 28, Nr. 6, Nr. 17.
Ambros:	Nr. 31, Nr. 17, Nr. 6, Nr. 28.
Lachner:	Nr. 31, Nr. 18, Nr. 17,

wobei zu bemerken ist, dass die Herren Reinecke, Volkmann und Lachner sich in Bezug auf Nr. 31 der früheren Stimmenmehrheit fügten und Herr Lachner es der Direction überliess, die Rangordnung zwischen Nr. 18 und 17, wenn dies zur Verständigung nöthig wäre, umzukehren, so dass Nr. 17 auf den zweiten, Nr. 18 auf den dritten Platz zu stehen kommt.

Die gefertigte Direction beehrt sich somit, in Folge Beschlusses vom 27. December l. J. Nachstehendes zur Kenntniss zu bringen:

1. Von den auf die Einladung vom 20. April 1861 eingesandten Symphonieen werden in der diesjährigen Concertzeit zwei, und zwar Nr. 31 mit dem Motto: „An das Vaterland", und Nr. 17 mit dem Motto: „Trotz allem Freundeswort", durch die Kräfte der Gesellschaft öffentlich aufgeführt.

2. Die Aufführung beider Symphonieen in demselben Concerte findet am 15. Februar 1863 im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung des artistischen Directors J. Herbeck Statt.

3. Die zur Aufführung bestimmten Symphonieen bleiben Eigenthum des Verfassers. Sie werden im Concert-Programme bloss mit dem von den Verfassern gewählten Motto bezeichnet. Unmittelbar nach der Aufführung erfolgt die Eröffnung des versiegelten Zettels und die Bekanntgebung des Tonsetzers.

4. Ueber die anderen von den Herren Preisrichtern bezeichneten Symphonieen, nämlich Nr. 18, Nr. 6 und Nr. 28, behält sich die Direction eine Bestimmung im Einvernehmen mit den Verfassern vor, welche hiermit zur gefälligen Angabe ihrer Adresse aufgefordert werden.

5. Die nicht berücksichtigten Tonwerke mit den versiegelten Zetteln können vom 6. Januar 1863 an in der Kanzlei der Gesellschaft (Wien, unter den Tuchlauben) gegen Empfangs-Bestätigung erhoben werden.

Die Direction fühlt sich verpflichtet, den Herren Ferdinand Hiller in Köln, Karl Reinecke in Leipzig, Vincenz Lachner in Mannheim, Robert Volkmann in Pesth und Dr. Ambros in Prag für die Mühe, den bereitwilligen Eifer und die zeitraubende Theilnahme, womit sie diese Unternehmung unterstützt haben, ihren verbindlichsten Dank hiermit öffentlich auszusprechen.

Wien, am 28. December 1862.

Für die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde:
Fürst Konstantin Czartoryski m. p.,
Präses der Direction.
M. A. Becker m. p.,
Referent des Conservatoriums.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

†* **München,** 11. Januar. Sie werden ohne Zweifel gehört haben, dass Sivori, dieser eben so liebenswürdige als grosse Künstler, dessen hinreissendes Spiel Sie in Ihrer Zeitung nach seiner wiederholten Anwesenheit in Köln gewürdigt haben, im Monat December v. J. hier war. Vielleicht sind Sie aber von den kolossalen Erfolgen, die er in dem sonst ziemlich apathischen München errungen, noch nicht direct unterrichtet, da es auch in diesem Ganen wie überall Leute gibt, die, wenn das Sonnenlicht geläugnet werden soll, um Beweisgründe nicht verlegen sind. Da Sie aber zu den vorurtheilsfreien Deutschen gehören, die nicht den Musiker, und zwar oft ungehört, verurtheilen, weil er Italiäner oder Franzose ist, so werden Sie Sich freuen, wenn ich Ihnen sage, dass Sivori's Erfolge wirkliche und einem Anfangs beinahe feindlichen Publicum abgerungene sind. — Er spielte im Laufe von 14 Tagen drei Mal im grossen Theater, ein Mal im Odeon und zwei Mal (Kammermusik) im Museum, stets bei überfüllten Sälen. Im Odeons-Concerte spielte er das Concert von Mendelssohn. Wie vortrefflich er es spielt, brauche ich Ihnen nicht zu sagen, da Sie seine Leistungen als Concert- und Quartettspieler kennen. Aber interessant dürfte auch für Sie — vielleicht unwillkommen für gewisse Hochtory's der Kunst — ein Autographon von Mendelssohn sein, das mir vorliegt, in welchem er zu London im Jahre 1845 in den wärmsten Ausdrücken über Auffassung, Tempi, Vortragsweise u. s. w. seinen Dank an Sivori ausspricht, den er damals noch gar nicht persönlich kannte. Dass Mendelssohn kein Schmeichler war, weiss Jeder. In der letzten Sitzung für Kammermusik trug Sivori das Quartett in *C-dur* Op. 11 vom Grafen L. Stainlein, die Sonate Op. 96 für Clavier und Violine von Beethoven, Mendelssohn's Quartett in *E-moll* und zwei Lieder ohne Worte von seiner Composition vor. Das schöne Quartett von Stainlein, das vor einigen Jahren in den Kammermusik-Matineen zu Paris so ausserordentlichen Erfolg hatte, erzielt auch hier den lebhaftesten Beifall, wozu eben so wie bei dem *E-moll*-Quartett von Mendelssohn, das hier noch nie öffentlich gehört worden, die meisterhafte Ausführung beitrug, die, von Vielen nicht erwartet, zur Bewunderung zwang. — Am 30. v. Mts. ist Sivori von hier nach Weimar gereist, wohin er vom Grossherzog berufen, um im Neujahrs-Concerte bei Hofe mitzuwirken.

Ankündigungen.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 4. **KÖLN, 24. Januar 1863.** **XI. Jahrgang.**

Erinnerungen an Halévy.

II.

(I. s. Nr. 2.)

Im Herbste 1839 war Mario nach Paris gekommen und hatte den „Robert" und den „Grafen Ory" mit grossem Erfolge gesungen. Die Direction bat Halévy um eine neue Oper für Mario. Er schrieb in ziemlich kurzer Zeit die dreiactige Oper *Le Drapier,* welche trotz Mario durchfiel (im Januar 1840).

Ungefähr um dieselbe Zeit wurde Halévy zum Director der Musik des Herzogs von Orleans ernannt. Nach dessen Tode (1842) vertraute die Frau Herzogin ihm die Leitung des musicalischen Unterrichts ihrer Söhne an und gab ihm fortwährend Beweise ihrer hohen Gunst.

Die Composition des *Guitarrero* von Scribe (21. Januar 1841), einer komischen Oper auf dem geschichtlichen Hintergrunde der Restauration des Hauses Braganza in Portugal, hielt sich namentlich durch Roger's Leistung einige Zeit auf dem Repertoire, trat aber gegen den Erfolg von *La Reine de Chypre* (22. December 1841) sehr zurück. Diese Oper war die dritte fünfactige, welche Halévy binnen sechs Jahren geschrieben; der Text war von de Saint-Georges, in der Aufführung glänzten Duprez, Massol, Madame Stoltz.

Im Jahre 1842 verheirathete sich Halévy mit Fräulein Léonie Rodrigues. Dasselbe Jahr brachte ihm aber einen schmerzlichen Verlust durch den Tod Cherubini's, den 15. März 1842, der ihm Lehrer, Vater und Freund gewesen war. An demselben 15. März des folgenden Jahres hatte die Oper *Charles VI.* unläugbaren Erfolg, erlebte an hundert Vorstellungen und verschwand nur durch politische Verhältnisse von der pariser Bühne. [Man wollte einen wahnsinnigen König von Frankreich nicht auf der Bühne sehen und verbot die Fortsetzung der Aufführungen; auch mochten die populären Scenen von Paris zur Zeit der Kämpfe der Burgund und Orléans dem Hofe nicht behagen, zumal da sie dem Parterre grossen Jubel machten.] In der Provinz indess wurde die Oper fort und fort gegeben. [Léon Halévy meint: „auch im Auslande"; wir erinnern uns nicht, dass sie auf deutschen Bühnen gegeben worden.] Das Verbot war dem Componisten sehr schmerzlich; er hielt das Werk für eines seiner besten.

Eine komische Oper, eigentlich eine *Opera buffa*: „*Le Lazzarone*", und dennoch für die Scene der grossen Oper breit angelegt und dort (1844) aufgeführt, hielt sich nicht.

Um diese Zeit trat Halévy auch als Schriftsteller auf. Die erste öffentliche Probe seines Talentes in dieser Beziehung waren die *Lettres de Gervasius* im Feuilleton des *Constitutionnel* von 1844. [Léon Halévy geht darüber weg; wir erinnern uns dunkel, dass wir in diesen Briefen, die sich über Musik etwas arg phantastisch ausliessen, einen Einfluss von Hoffmann's Ansichten und Schreibart in den „Kreisleriana" u. s. w. wahrzunehmen glaubten.] Am 15. März 1845, dem Todestage Cherubini's, erschien in einer anderen Zeitschrift eine Studie von ihm über Cherubini, die durch Inhalt und Stil sehr ansprach, aber nur bis 1791 (Aufführung der Oper Lodoiska) geht, da leider ihre Fortsetzung durch das Eingehen des Journals unterbrochen wurde*). Sie beginnt folgender Maassen:

„In dem Augenblicke, wo ich diese Zeilen schreibe, sind drei Jahre über Cherubini's Grab dahingegangen. Er starb, von Jahren belastet, aber muthig kämpfend gegen den Tod, wie er bis zum letzten Tage muthig gegen das Alter gekämpft hatte, und das Alter hatte auch vor ihm Respect gezeigt. Er hatte die ganze Willenskraft, das un-

*) Es war dies der *Moniteur des Arts, revue littéraire et artistique*, eine Wochenschrift, herausgegeben von Gido, 1845, die sich nur ein Jahr hielt. Da uns Halévy's Etude bei unserem Aufsatze über Cherubini (Ende des Jahrgangs 1861 und in den ersten Nummern von 1862) noch unbekannt war, so theilen wir den Anfang davon zugleich als Probe von Halévy's Stil mit. Die Redaction.

getrübte Urtheils-Vermögen, die reine Geistesklarheit behalten. Gesund und jung und kräftig an Geist, fühlte sich der Achtzigjährige seiner Umgebung gleich, die meist aus Menschen bestand, die entweder die reiferen Mannesjahre noch kaum erreicht oder kaum überschritten hatten. Nur ungern erkannte er die Rechte des jüngeren Alters an, das Wort „Greis" war ihm im Gefühl seiner Kräftigkeit unangenehm; er glaubte, es stecke etwas Besonderes dahinter, wenn man es ihn hören liess. Wie schonend man es auch gebrauchte, wie sehr man es auch mit Ruhm und Ehre verschönerte, er mochte es nicht leiden, denn die Bilder von Schwäche, Abnahme, Mitleid der Welt schwebten dabei gleich seiner Einbildungskraft vor. Er liess vom Alter in Bezug auf sich selbst nichts gelten, als die Ehrerbietung; es bestand bei ihm nur in der Autorität.

„Man würde jedoch fehl schliessen, wenn man Cherubini desshalb für eitel oder anmaassend halten wollte; dieser scheinbare Stolz barg eine höchst bescheidene Gesinnung, die ihre Quelle in dem Triebe der Selbsterhaltung und in dem berechtigten Selbstbewusstsein hatte. Es war die immer wache Furcht vor dem Anderswerden und vor der Abnahme der Geisteskräfte. In so fern benutzte er den Stolz als Gegenwehr gegen das Alter. Sein klarer Verstand war zu aufmerksam und besorgt, um die fortdauernden Angriffe dieses Feindes nicht zu gewahren, um seine erkältenden Einflüsse nicht zu fühlen: allein er wollte sie sich selbst nicht eingestehen; er wusste wohl, dass er verloren sei, sobald er nicht mehr stark dagegen bliebe. Männer von solchem Charakter, die vom Leben nichts als die geistige Kraft schätzen, leben in ewigem Widerstehen und fallen mit den Waffen in der Hand. „„Ich fange an, alt zu werden,"" sagte er einmal zu mir, und war damals schon über die achtzig hinaus. Diese Aeusserung machte einen trüben Eindruck auf mich; bei jedem anderen Menschen wäre sie ohne Bedeutung gewesen, bei Cherubini war sie ein Geständniss und erfüllte mich mit banger Ahnung. Sein Tod fing für mich schon damit an. Drei Monate nachher war er nicht mehr.

„Sein Leben war frei geblieben von der Betrübniss jener Periode, in welcher die Verstandeskräfte nach und nach schwinden und das Licht der Seele sich verdunkelt, frei von der peinlichen Uebergangszeit, während welcher der Tod sich einnistet. Bei Cherubini ersparte die Vorsehung seinen Freunden dieses traurige Schauspiel, das um so betrübender ist, wenn eine so hochragende Intelligenz abstirbt. Man sollte sagen, die Muse, welche der Pinsel von Ingres neben ihn gestellt hat, habe schützend ihn der Gefahr entzogen, der die anderen Sterblichen erliegen."

In dem Capitel: „Cherubini als italiänischer Componist", findet sich folgende interessante Betrachtung über die Lage der Componisten in Italien.

„Ein Componist in Italien hat ein glückliches Leben. Immerwährend in Athem, immerwährend angeregt durch ein neues Publicum, ein neues Künstler-Personal, erneuert er sich gewisser Maassen selbst durch diesen ewigen Wechsel in nie ruhender Thätigkeit. Sobald eine Oper von ihm gegeben ist, wird der *Maëstro* durch das schöne Land nach anderen Städten, die alle schön sind, entführt. Auf der Stelle geht's wieder an die Arbeit. Die Aufregung, ein gewisser nervöser Zustand, ohne den kaum ein geniales Werk zu Stande gebracht wird, die Begeisterung, mit welcher er seine letzte Oper vollendete, hat ihn noch nicht verlassen, während er schon wieder eine neue beginnt. Hat er einen Erfolg errungen, so begleitet der ihn und galoppirt mit ihm durch's ganze Land. Er macht ihn stolz und glücklich — die Stimmung hilft ihm, ein neues Meisterwerk zu schaffen. Hat er Unglück mit einer Oper? Wie leicht kommt er darüber hinweg! Der Himmel lächelt, der sanfte Hauch des Zephyrs umweht ihn: — fort! fort! Was waren das für schlechte Sänger! die Primadonna detonirte, der Tenor alle Augenblicke falsch, der Bariton immer zu tief! Und was für ein abscheuliches Libretto! Und das Orchester schlecht und das Publicum boshaft. Wie froh ist er, diese verdammte Stadt hinter sich zu haben! Hier, hier, wo er jetzt ist, wo man ihn mit Sehnsucht erwartet — das ist eine herrliche Stadt! Hier begegnet er auf der Promenade keinem Zeugen seines Unfalls, kein schadenfrohes Lächeln lauert im Hinterhalt auf ihn, alle Sänger sind hier vollkommene Künstler, alle Herzen und Hände befreundet. Und dann war zu Cherubini's Zeit die Presse noch nicht so geschäftig, wie heute, es gab keine Tausende von Blättern, die mit Windesschnelle und unerbittlich das Echo einer unglücklichen Niederlage in alle Welt trugen. Während der Ruf des Erfolgs durch die allgemeine Theilnahme schnell über den weiten Raum drang, verlor sich das Gerücht vom Unfall schon unterwegs." —

Die nächste Oper Halévy's waren *Les Mousquetaires de la Reine,* deren erste Vorstellung am 3. Februar 1846 in der komischen Oper Statt fand. Das Werk wurde mit grosser Sorgfalt in Scene gesetzt, Roger, Mocker und Madame Darcier hatten die Hauptrollen. Es machte grosses Glück, erlebte eine grosse Zahl von Vorstellungen und wurde auch neuerdings wieder aufgenommen. Für die Theater in der Provinz blieb es sechszehn Jahre lang das beliebteste Eröffnungsstück, da es auch am geeignetsten war, ein Opern-Personal in allen wichtigen Gesangfächern vorzuführen.

In demselben Jahre schrieb Halévy eine Gelegenheits-Musik, eine Cantate: *Les Plages du Nil* (Text von Léon

Halévy), welche zu Ehren von Ibrahim Pascha, dem Vicekönig von Aegypten, im Salon des Ministers des öffentlichen Unterrichts, Herrn von Salvandy, aufgeführt wurde. Im Mai desselben Jahres las er zum ersten Male in der öffentlichen Sitzung der fünf Akademieen des Instituts eine Abhandlung „über den Ursprung der Oper in Frankreich". Sie schloss mit den Worten: „Ein deutscher Musiker war es, der in Paris das Werk vollendete, welches zweihundert Jahre vorher in Florenz angefangen worden war. Was die älteren Meister durch Forschung über das Antike und durch Vorliebe für dasselbe zu erreichen gesucht hatten, errieth dieser Tondichter aus seinem Innern und verwirklichte es durch sein angeborenes tiefes Gefühl für alles Grosse, Einfache und Wahre. Dieses Genie, dieser Schöpfer der lyrischen Tragödie war Gluck, der Componist der Alceste, des Orpheus, der beiden Iphigenien und der Armide."

Es kamen die Februar-Tage von 1848. Sie waren natürlich der Kunst und den Theatern nicht günstig. Einer der tüchtigsten Directoren, Herr Perrin, jetzt an der grossen Oper, hatte gerade um diese Zeit das Theater der komischen Oper übernommen und das Buch einer neuen Oper Halévy anvertraut. Sie konnte am 11. November 1848 in Scene gehen und rettete durch mehr als hundert Vorstellungen hinter einander die Theater-Direction vor dem gänzlichen Ruin, den sie vor Augen sah. Es war *Le Val d'Andorre,* jenes liebliche Idyll aus der Hirtenwelt der Pyrenäen, welches die Menge nach dem Opernhause zog, wie in den ruhigsten und glücklichsten Zeiten. Der Sänger Bataille zeichnete sich darin aus und gab dieselbe Rolle wieder in neuen hundert Vorstellungen, welche dasselbe Werk zehn Jahre später auf dem *Théâtre lyrique* erlebte. — Der populäre Erfolg der „Rosen-Fee", welche der komischen Oper ebenfalls viel Geld einbrachte (mit Madame Ugalde, Bataille u. s. w.), beschloss eine glückliche zehnjährige Periode in Halévy's Leben.

Uebrigens rührt aus dem Jahre 1849 auch noch die Composition des „Gefesselten Prometheus" (Text von Léon Halévy) her, eine Cantate, welche im Conservatorium aufgeführt wurde und in welcher besonders die Recitative und ein Chor der Oceaniden gefielen. Die Partitur ist gestochen worden.

Nach London berufen, brachte Halévy dort im Jahre 1850 die Oper *La Tempesta* zur Aufführung. Das Buch war nach Shakespeare's „Sturm" von Scribe, der aber nur das Scenarium entwarf, und einem italiänischen Theaterdichter bearbeitet; Halévy hatte es in sehr kurzer Zeit in Musik gesetzt, und diese trug eben nicht zur Vergrösserung seines Rufes bei. Auch in Paris machte das Werk (1851) im italiänischen Operntheater kein Glück.

Eben so vorübergehend waren die Vorstellungen von „*Pique Dame*" in der komischen (Ende 1850) und vom „*Juif errant*" in der grossen Oper (23. April 1852), welchem letzteren Werke nur die Pracht der Ausstattung und die Schaulust der grossen Menge einen kurzen Erfolg für die Casse verschafften, aber nicht für den Ruhm des Componisten*). — Auch die Oper „Der Nabob", im Jahre 1853 auf dem Theater der komischen Oper aufgeführt, hielt sich nach einem unzweifelhaften ersten Erfolge doch nicht lange**).

Die letzten drei Opern Halévy's waren „*Jaguarita*" auf dem *Théâtre lyrique* (1855), „*Valentine d'Aubigny*" an der komischen Oper (1856) und „*La Magicienne*" an der grossen Oper (den 17. März 1858). Die erste mit Madame Cabel und die letzte mit Gueymard und den Damen Borghi-Mamo und Lauters erlebten viele Wiederholungen; die „Valentine" aber blieb nicht lange auf dem Repertoire.

Wir wollen nun noch einen Blick auf Halévy's schriftstellerische Thätigkeit werfen.

Am 29. Juli 1854 wurde Halévy zum immerwährenden Secretär der Akademie der schönen Künste ernannt — eine Auszeichnung, welche zum ersten Male einem Tonkünstler zu Theil wurde und namentlich in Betracht der drei letzten Vorgänger in dieser Stelle eine besondere Anerkennung der literarischen Befähigung desselben zu einer so hohen Stellung in sich schloss. Diese Vorgänger waren Lebreton, Quatremère de Quincy und Raoul-Rochette, Mitglieder der *Académie des Inscriptions et belles lettres* und Gelehrte von europäischem Rufe. Raoul-Rochette war am 5. Juli 1854 gestorben.

Halévy war, wie oben schon erwähnt, als Schriftsteller in mehreren Zeitschriften und durch Vorträge, die er in den Sitzungen der Akademie gehalten, aufgetreten. Die meisten dieser Aufsätze hat er später gesammelt unter dem Titel *Souvenirs et Portraits* herausgegeben. Sie behandeln meist musicalische Stoffe, theils historisch, theils ästhetisch. Interessant sind: *Gregorio Allegri****), Der Kohlenhändler

*) Vom Jahre 1850 an (Erster Jahrgang der Rheinischen, beziehungsweise Niederrheinischen Musik-Zeitung) kann man die Reihe der Erzeugnisse der Muse Halévy's in diesen Blättern verfolgen. Die Redaction.

**) Vergl. die anerkennende Beurtheilung in Nr. 11 und 12 des Jahrgangs 1853 d. Bl. Die Redaction.

***) Halévy scheint das *Miserere* in den ersten Stimmen nicht von männlichen *Soprani* gehört zu haben, wie Mendelssohn im Jahre 1831, wo der berühmte Hauptsopran Mariano noch in der Sixtina sang, sondern von Knabenstimmen, denn er erklärt sich daraus und aus dem Verlorensein der Traditionen des Vortrages den geringeren Eindruck, den der Gesang auf uns macht im Gegensatz zu den Erzählungen über die Wirkung auf die früheren Generationen. Die Redaction.

Britton in London, *Origine de l'Opéra en France,* Der Organist Frohberger, Die Denkreden (so genannten *Eloges*) über Fontaine, Bluet, David d'Angers, Paul Delaroche, Desnoyers, Simart, Onslow, Adam.

In der Biographie Frohberger's findet sich folgende Stelle über die Orgel, welche bei einem französischen Musiker, gegenüber der Unkenntniss des Instrumentes und der leichtfertigen und unwürdigen Behandlung desselben in Frankreich, auszuzeichnen ist:

„Die Orgel erfordert sehr ernste Studien. Der Organist muss alle Geheimnisse der Composition kennen und eine reichquellende Phantasie haben. Dann gehört auch eine tüchtige Manneskraft dazu, das Instrument zu bemeistern, welches seine harmonischen Schätze eifersüchtig wahrt und sie sich nicht ohne Widerstand abgewinnen lässt. Wer es aber bezwingt, dem lohnt es mit Wucher seine Anstrengungen, es regt auf, es begeistert seinen Meister. Stumm und schweigend steht die Orgel da, ihre Luft ist wie in einem Gefängniss eingeschlossen. Sobald aber eine geschickte Hand die Tasten berührt und den Strömungen des belebenden Hauches die Pforten öffnet, so bricht die Harmonie mächtig aus und erscheint wie ein prachtvoller Bau: die tiefen Stimmen tragen wie feste Säulen die Töne der hohen Region, dazwischen füllen die mittleren den Raum, der jene von einander trennt, dia Tasten rühren sich behende, die Luft strömt schnell wie der Gedanke durch alle Canäle und weilt oder schwindet im tönenden Hauche, Accorde drängen sich wie Woge auf Woge, die ganze Kirche füllt Ein mächtiger Klang. Wie man in dunkler Nacht die Sterne am Himmel sieht, so wähnt man hier Tausende von gleichsam sichtbaren Tönen an den Gewölben funkeln zu sehen. Die andächtige Menge wird im Innern durch solche Klänge erregt, während diese den Organisten begeistern, dass er dem Drange der Harmonieen in seiner Seele immer mehr gehorchen und dem Strome der Töne die Thore öffnen muss."

Von Schriften rein musicalischen Inhalts sind noch zu erwähnen seine Abhandlung über die Normalstimmung und seine *Leçons de lecture musicale,* ein theoretisches Werk, 1852 im Auftrage der Aufsichts-Behörde über die pariser Stadtschulen geschrieben, in zweiter, mit Uebungsstücken und Solfeggien vermehrter Ausgabe 1860 gedruckt. Die Vorrede schliesst Halévy nach einer Verherrlichung der Tonkunst mit den Worten: „So hat Gott uns die Musik gegeben, auf dass alle Stimmen auf Erden in Tönen ihre vereinigten Gebete in harmonischem Rhythmus zu ihm erheben."

Diese Worte sind bezeichnend für Halévy's Charakter. Er blieb dem Glauben seiner Väter treu, und wenngleich er auch mehrere religiöse Gesänge für die katholische Kirche geschrieben hat, so machte er doch dabei eine Ausnahme. Sein Bruder erzählt: „Eines Tages sah ich ihn beim Sommeraufenthalt auf dem Lande beschäftigt, ein *Agnus Dei* für die Kirche des kleinen Ortes zu componiren, wo er wohnte. Wir kamen dadurch auf confessionelle Duldung zu sprechen, worauf er sagte: „„Findest du nicht, dass das *Agnus Dei* und das *Gloria in excelsis Deo* für jeden Cultus passt? Uebrigens hast du ja längst bemerken müssen, dass ich kein *Credo* componire."""

Zum Schlusse geben wir noch die interessanten Notizen aus Léon Halévy's Aufsatz über die Remuneration der Componisten und Dichter in Frankreich, aus denen hervorgeht, dass auch in dieser Hinsicht nicht alles, was glänzt, Gold ist, und man auch dort Beispiele hat, dass Staat und Land ihre grossen Künstler ebenfalls, wie anderswo, nicht übermässig belohnen.

Früher (es geht nicht aus der Darstellung hervor, ob zu Zeiten des ersten Kaiserreichs oder der Restauration) bestand der Grundsatz, dass der Componist, von welchem drei fünfactige Werke an der grossen Oper über vierzig Vorstellungen erlebten, eine Staats-Pension erhielt, welche sich mit der Anzahl der Opern, welche fernerhin jenes Ziel überstiegen, steigerte. Dagegen war der Einnahme-Antheil, der bis zur vierzigsten Vorstellung 500 Francs (250 für den Dichter und 250 für den Componisten) für jede Vorstellung betrug, von der einundvierzigsten an auf 200 Francs im Ganzen herabgesetzt worden.

Halévy hatte zehn Werke auf die Scene der grossen Oper gebracht, von denen nur zwei (*Le Drapier* und *Le Lazzarone*) unter der Anzahl von vierzig Vorstellungen geblieben waren; „Guido", „Die Königin von Cypern" hatten über 100, „Die Jüdin" an 300 erlebt, „Karl VI." war bis zu dessen Verbot nahe an 100 gekommen. Die Staats-Pension wäre ihm also reichlich zugefallen. Allein seine Laufbahn begann erst 1831 und nach der Juli-Revolution von 1830 hatte die Regierung die Pension für die Componisten nach der vierzigsten Vorstellung abgeschafft, und zwar ohne den Einnahme-Antheil von der einundvierzigsten Vorstellung an wieder auf 500 Francs zu erhöhen; dieser blieb nach wie vor auf 200 Francs reducirt! Dem gemäss verminderte sich der Ertrag eines Werkes mit dessen Erfolg, anstatt sich zu vergrössern. Die Maassregel war unlogisch und ungerecht. Halévy's sämmtliche Productionen für das Theater fielen in diese Periode von 1831—1858.

Erst das neue Kaiserreich hat diese Ungerechtigkeit gesühnt. Mit dem 1. Januar 1861 trat das neue Reglement des Ministers Grafen Walewski in Kraft, wodurch zwar die Pensions-Verleihung nicht wieder aufgenommen, aber der Einnahme-Antheil auf 500 Francs für jede Vorstellung

in infinitum wieder festgesetzt wurde. Auch Auber hatte, wie Halévy, darunter gelitten. Beide waren die einzigen französischen Componisten, die seit Rameau die Ehre der grossen Oper aufrecht erhalten hatten, und dennoch wurden ihre besten Werke lange Jahre hindurch ganz und gar vernachlässigt. Die „Stumme von Portici" ist erst Ende des Jahres 1862 wieder in Scene gesetzt worden; „Die Jüdin" ist seit der neuen Ordnung, die für Halévy zu spät kam, da er im folgenden Jahre (den 17. März 1862) starb, nur drei Mal aufgeführt worden, und während er in Nizza dahinstarb, dachte die Direction nicht daran, sie nur ein einziges Mal wieder zu bringen. Hätte die grosse Oper ihr Haus am Tage seines Begräbnisses nach dem Beispiele der *Opéra comique* und des *Théâtre lyrique* geschlossen, was sie nicht gethan, so wäre dies der einzige Abend gewesen, den sie seit einem Jahre dem grossen Componisten gewidmet hätte.

Duette für zwei Violinen von Wilhelm Speyer.

Diese Duette, Op. 4 mit drei und Op. 15 mit zwei Nummern, sind in zweiter und dritter Auflage bei Joh. André in Offenbach erschienen — eine Seltenheit in der That, Werke, deren Entstehen um drei bis vier Jahrzehende zurückdatirt, in mehrmaligen Auflagen vor uns zu sehen, unerachtet dieselben einem Zweige musicalischer Literatur angehören, der, wie alles, was in den Bereich der Violine fällt, in den letzten dreissig Jahren sowohl in Theorie wie in Praxis so wesentliche Wandlungen erlitten hat*). Von welch urkräftiger Gesundheit ein musicalisches Werk sein muss, das so contrairen Luftströmungen in der Kunst-Atmosphäre zu widerstehen im Stande, von dem sogar noch weitere Vervielfältigungen nothwendig werden, dies alles in einer Epoche, in der die Kunststrebungen des Tages meist schnell als abgenutzt bei Seite gelegt und vergessen werden, das zu untersuchen und darzulegen, könnte für uns nur eine angenehme Aufgabe sein, wenn nicht längst schon eine andere kritische Feder sich diesem Geschäfte unterzogen hätte. Denn schon nach dem erstmaligen Erscheinen des ersteren dieser Werke (Opus 4), das nun in zweiter Auflage vorliegt, hat die Allgem. Musik-Zeitung in ihrem zweiundzwanzigsten Jahrgange, Nr. 52, einen die Eigenschaften und Vorzüge dieser drei Duette auseinander setzenden Bericht gebracht, der, weil er die Leistungen berühmter Componisten in demselben Zweige zum Ausgang nimmt, auch für unsere Tage noch von entschiedenem Interesse ist, darum der Vergessenheit entzogen zu werden verdient. Das Interesse steigert sich noch durch den besonderen Umstand, dass wir zugleich einem vergleichenden Urtheile des vorliegenden Werkes mit gleichen Erzeugnissen eines der hervorragendsten französischen Meister dort begegnen, Baillot's nämlich, dessen Unterricht im Violinspiel Herr Speyer vordem genossen hatte. Der Bericht der Allg. Musik-Zeitung (deren Wiedererstehen wir zugleich mit Gegenwärtigem begrüssen), beginnt, wie folgt:

„Die guten Werke dieser Art sind so selten, dass es eine Pflicht für diejenigen ist, welche öffentlich über Tonkunst reden, die musicalische Welt aufmerksam zu machen auf das, was Ausgezeichnetes für solchen Zweig der Tonkunst geleistet und geboten wird. Viotti, A. Romberg und Spohr haben in dem engeren Kreise des zweistimmigen Satzes dargethan, dass weder das erfindungsreiche Gemüth des Tonsetzers, noch dessen praktische Anwendung der tiefen theoretischen Kunde hier beschränkt sei, und dass das wahre Genie überall seine Bahn finde, wo es Treffliches wirken und schaffen könne. Allein für die so genannte neuere Schule der französischen Geiger waren die Duette jener Meister, was den praktischen Theil betrifft, zu einfach: die so vielfache und verschiedenartige Anwendung des Bogens, geleitet durch die weiteste Kenntniss aller Nuancen, in denen sich dem Instrumente Vortheile abgewinnen lassen, verlangte etwas Pikantes, etwas mehr diesem angenommenen Erforderniss Entsprechendes. Baillot versuchte in seinen Duetten, diesem von französischen Geigern gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen, doch kam sein Compositions-Talent der Urtheilskraft, welche der grosse Geiger für diesen Gegenstand erworben, nicht gleich, und man vermisste noch immer den edlen Grundstoff, das höhere, mehr als blüthenreiche Nuancirungen und Kenntniss vielseitiger Stricharten erzeugende Talent.

„Die drei Duette, welche wir vor Augen haben, nähern sich in Hinsicht auf praktisches Verhältniss, herauszuhebende Ausschmückungen und Stricharten einiger Maassen den Baillot'schen, nur dürften sie, was Neuheit der Erfindung und Runde des Satzes betrifft, höher stehen. Was die Form, die glücklich und einsichtsvoll erfundenen Motive, den Fluss und die Zusammenstellung des reichen und mannigfachen Stoffes angeht, so möchte ein kundiger Componist aus diesen Duetten leicht interessante Quartette bilden können. Neuheit der Melodieen und Passagen, welche letzteren zwar gut in der Hand liegen, aber dennoch einen geschickten und geübten Spieler erfordern, originelle, doch nicht gezwängte, contrapunktische Wendungen, Gegenstellungen in pikanten Sätzen und ausdrucksvollen Melodieen sind ausgezeichnete Vorzüge dieser Com-

*) Von diesen Wandlungen war schon wiederholt in diesem Blatte die Rede, zuletzt in dem Artikel „Das Quartett-Spiel" in Nr. 15 und 16 des vorigen Jahrgangs.

positionen." — Folgt nun auf $4^1/_2$ Spalten das Detail dieser Compositionen, das den Violinspielern angelegentlichst empfohlen werden kann, weil daraus viel, auch in Hinsicht des Charakteristischen im Allgemeinen und Speciellen, zu lernen ist.

Imgleichen, wenn auch kürzer gehalten, lautet der kritische Bericht in Nr. 19 des achtundzwanzigsten Jahrgangs der Allg. Musik-Zeitung über Opus 15, das nun schon in dritter Auflage vorliegt. Dieses Werk nicht minder, wie Op. 4, erfordert ziemlich weit vorgeschrittene Spieler, die auch bereits in dem wichtigen Capitel „rhythmische Gliederung", darin von dem Componisten Meisterhaftes geleistet ist, praktische Begriffe erworben, wie diese von dem künstlerischen Vortrage bedingt werden.

A. S.

Aus Wien.

Ich kann Ihnen nichts Interessanteres aus unserem Musikleben mittheilen, als folgendes Actenstück zur Geschichte der Tonkunst im Jahre 1862.

„Erläuterndes Programm zu der Musik-Aufführung von Richard Wagner.

(Im Theater an der Wien am 26. December 1862.)

„I.

„Die Meistersänger von Nürnberg.

„1. Vorspiel.

„2. *a*) Versammlung der Meistersängerzunft. (Für Orchester allein.)

b) Pogner's Anrede an die Versammlung.

„II.

„Die Walküre.

„(Erstes Hauptsück des grossen Bühnen-Festspiels: „„Der Ring des Nibelungen"".)

„1. Der Ritt der Walküren. (Für Orchester allein.)

„Die Scene stellt den Gipfel eines Felsenberges dar, Züge finsterer Wolken jagen, wie vom Sturme getrieben, am Felsensaume vorbei; abwechselnd bricht in ihnen Blitzesglanz aus; eine Walküre zu Ross wird dann sichtbar; über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger. Immer mehr der Walküren kommen auf diese Weise angezogen; mit wildjauchzenden Zurufen begrüssen sie sich von ferner und näher. Endlich sind sie alle auf dem Gipfel dieses von der Sage später so genannten Brunhildensteines angelangt, stellen die Luftrosse zur Weide und rühmen sich gegenseitig ihrer Beute. — (Diese Beute sind die Leichen im Kampfe erschlagener Helden, die sie auf der Wahlstatt erkoren, um von ihnen nach Walhall geleitet zu werden, wo sie von Wotan, dem Schlachtenvater, zu ewiger Wonne neu erweckt und von den Walküren als „„Wunschmädchen"" herrlich bewirthet werden.)

„2. Siegmund's Liebesgesang.

„Siegmund, von übermächtigen Feinden verfolgt, ist todmüde und waffenlos in Hunting's Haus gelangt und von dessen jungem Weibe Sieglind gepflegt und erquickt worden. Zwischen beiden treten alsbald ahnungsvolle Beziehungen hervor. Siegmund ist von seiner Zwillingsschwester in frühester Kindheit getrennt worden; in seiner wildeinsamen Jugend fand er nie, was ihm tief innig, heimisch verwandt gewesen wäre. Sieglind, im zarten Alter der Heimat entrissen, ist, kaum herangereift, einem finsteren, feindseligen Manne zum Weibe gegeben worden. Die Begegnung Siegmund's weckt ihr fernschlummernde Erinnerungen; Siegmund ersieht in ihr nur das Langersehnte, Innigverwandte. Ihre Ahnung zu vergewissern, wagt Sieglind in nächtlicher Weile, den Gast aufzusuchen; hingerissen von ihrem Nahen, zieht sie der Sehnsüchtige an seine Brust. Da springt mit einem Krach die Thür des Saales weit auf: Sieglind reisst sich erschreckt los. — Und hier beginnt der Gesang.

„3. Wotan's Abschied und Feuerzauber.

„Die Walküre Brunhilde, Wotan's liebstes Wunschmädchen war von ihm, dem Schlachtengotte, zuerst beauftragt gewesen, Siegmund gegen Hunting den Sieg zu verleihen. Da er später seinen Lieblingshelden höheren Rücksichten aufzuopfern befiehlt und dem gemäss den der Walküre ertheilten Befehl zurücknahm, wagte diese, von erhabenem Mitleiden gerührt, dennoch ihren einstigen Schutzbefohlenen (wie sie meint, Wotan's eigenem Sinne gemäss) zu beschirmen. Hierüber ergrimmt, verfolgt Wotan die ungehorsame Walküre, um sie zu bestrafen. Auf jenem Walkürenfelsen sucht sie Schutz vor dem nacheilenden Schlachtengott; hier von ihm erreicht und aus der schwesterlichen Schar der übrigen Walküren ausgeschieden, unterwirft sie sich ihm, um ihre Strafe zu empfangen. Einsam auf den Felsen gebannt, soll sie in Schlaf versenkt werden und dem vorüberziehenden Manne zum Weibe bestimmt sein, der sie da fände und erweckte. Entsetzt von der ihr drohenden Schmach, sucht sie von dem Gott mindestens eine Gewähr dafür zu erhalten, dass nie der Zufall einem feigen Prahler sie angehörig machen möge. Er weigert jede Theilnahme an ihrem ferneren Schicksale. Da stürzt sie sich verzweiflungsvoll auf ihre Kniee; die seinen umwindend, fleht sie ihn mit herzzerreissender Klage an, sich nicht selbst zu entehren, indem er sie, die einst ihm so innig vertraut gewesen, der niedrigsten Schmach Preis gebe; die schutzlos Schlafende möge er wenigstens mit scheuchenden Schrecken umgeben; auf sein Gebot entbrenne ein Feuer: „„den Fels umglühe lodernde Gluth; es leck' ihre Zunge, es fresse ihr Zahn den Zagen, der frech es wagte, dem furchtbaren Felsen zu nahen."" Von

diesem verzweiflungsvollen Flehen tief ergriffen, flammt Wotan's Herz in voller Liebe zu dem theuersten Kinde auf; er zieht sie zu sich und blickt ihr mit erhabener Rührung in die Augen. — Hier beginnt der Vortrag dieses Bruchstückes.

„III.

„Das Rheingold. — Vorspiel der „„Ring des Nibelungen““.

„1. Der Raub des Rheingoldes.

„Auf felszackigem Grunde des Rheines spielten, munter gleich Fischen hin und her schnellend, die drei Rheintöchter, welche hier zur Bewachung des kostbarsten Schatzes sich zu vereinigen pflegten. Der Nibelung Alberich, ein zwerghaft dämonisches Wesen, in den tiefen Schachten der Erde zu Hause, drang aus seinen Klüften herab, schaute dem Spiel der Mädchen zu und entbrannte bald in verliebte Sehnsucht. Von dem einen der Mädchen zum anderen sich wendend, von jeder erst angezogen, dann höhnisch verlassen, von allen geneckt, verspottet und geflohen, hält er, nachdem er bald dahin, bald dorthin vergebens den ausgelassenen Kindern nachgeklettert, vor Wuth schäumend, athemlos an und streckt drohend die geballte Faust nach ihnen hinauf. In dieser Stellung verbleibt er, den Blick aufwärts gerichtet, wo er nun von dem folgenden Schauspiele angezogen und gefesselt wird.

„Durch die Flut ist von oben her ein immer lichterer Schein gedrungen, der sich an einer hohen Stelle des mittleren Riffes allmählich zu einem blendend hellstrahlenden Goldglanze entzündet; ein zauberisch goldenes Licht bricht von hier durch das Wasser. — Hier beginnt der Gesang.

„2. Einzug der Götter in Walhall.

„Den Ring, den Alberich aus dem Rheingolde sich geschmiedet, mitsammt dem Horte, den der Nibelung sich durch diesen mächtigen Reif gewann, hat Wotan, nachdem er Beides Alberich entrissen, an die Riesenbrüder Fasolt und Fafner als Bezahlung des Baues der nun vollendeten Götterburg abgetreten. Zwischen den Brüdern entspann sich sogleich Streit um den Besitz des Ringes; von Fafner erschlagen, sank Fasolt todt zu Boden. Die Götter stehen bestürzt: Wotan erkennt die Kraft des Fluches, mit dem Alberich den ihm geraubten Ring belegt. Missmuthig deutet Donner auf den in Nebel gehüllten Hintergrund und macht sich daran, kraft seines göttlichen Amtes diese zu zerstreuen. — Hier beginnt der Gesang.“

Wagner versucht hier denselben Weg einzuschlagen, wie vor zwei Jahren in Paris, nämlich durch grosse, mit Aufwand veranstaltete Concerte die Aufführung einer von seinen Opern vorzubereiten. Dieses Mal ist dies „Tristan und Isolde“. Da aber das wiener Publicum seinen Tannhäuser und seinen Lohengrin längst kennt und im Allgemeinen mit Befriedigung, theilweise mit Enthusiasmus aufgenommen hat, so können seine Concerte doch nur als ein Manöver betrachtet werden, sich eine Partei im Publicum für den Erfolg des Tristan zu bilden, der nach allem, was davon verlautet, sehr zweifelhaft sein soll. Ob das Gerücht, dass Ander jetzt ganz und gar von seiner Rolle begeistert sei, wahr sei oder nicht, weiss ich nicht; gewiss ist aber, dass die Direction Herrn Schnorr von Carolsfeld aus Dresden zu Gastrollen kommen lassen will, damit Ander sich ausschliesslich seiner Aufgabe widmen könne. Wenn man alle diese Rücksichten und Begünstigungen, welche ihre Quelle in höheren Regionen haben sollen, gewahrt, so würde man sich freuen müssen, dass für einen deutschen Opern-Componisten so viel gethan wird, wenn dasselbe für die deutsche Oper überhaupt geschähe. Das ist aber leider nicht der Fall; denn z. B. von Hiller's „Katakomben“, welche hiesige Musiker, die sie aus der Partitur kennen, als ein ganz ausgezeichnetes Werk schildern, zu dessen Aufführung man uns auch Hoffnung machte, von denen ist für jetzt gar nicht mehr die Rede. Es ist eine eigene Sache um die Kunst, sich geltend zu machen. Wagner könnte ein Buch darüber schreiben, so gut versteht er sie; er hat einen Nimbus um sich zu verbreiten gewusst, der die Menschen dermaassen blendet, dass sie selbst die grellsten Widersprüche gegen seine eigenen ästhetischen Grundsätze nicht wahrnehmen oder ihm verzeihen. Denn was kann seinem System von Poesie-Musik und Drama der Zukunft mehr widersprechen, als abgerissene Stücke aus Opern zu geben, wobei aller Zusammenhang des Gedichtes aufhört und die Musik nur als solche, also ganz gegen seine Lehre, in Betracht kommen kann?

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 19. Januar fand der zweite Musikabend der Schüler des Conservatoriums vor einer zahlreichen Zuhörerschaft Statt. Die Vorträge der Zöglinge wurden mit vielem Beifall aufgenommen; die Ausführungen von Clavierstücken wie Hummel Concert in *As*, I. Satz (Fräulein Anna Schmidt aus Köln), Hummel Concert in *A-moll*, III. Satz (Fräulein Anna Kaufmann aus Köln), Field Concert in *As-dur*, I. Satz (Fräulein Mathilde Bruch aus Köln), Rondo von C. M. von Weber aus der Sonate in *C-dur* (Herr Aug. Bungardt aus Mülheim an der Ruhr); von Violinsachen wie Spohr 9. Concert, I. Satz (Herr Philipp Borchardt aus Köln), David Variationen (Herr Leonard Wolf aus Crefeld); von Gesängen wie Mozart Sopran-Arie aus Idomeneo (Fräulein Hermine Kemper aus Detmold), Alt-Arie mit obligater Violine aus der Matthäus-Passion von Bach (Fräulein Adele Assmann aus Barmen) und Mendelssohn zwei Lieder, für drei Frauenstimmen eingerichtet von M. Bruch — zeigten auf erfreuliche Weise den vorgerückten Standpunkt der Vortragenden und den steigenden Erfolg der Wirksamkeit der Anstalt.

---

† **Amsterdam,** 19. Januar. Das erste Concert der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst brachte im December v. J. Schumann's „Paradies und Peri" und einen Psalm von van Bree; die Soli wurden von Frau Offermans van Hove und einer ausgezeichneten Dilettantin, Frau Cuypers, den Herren Schneider von Rotterdam und Rudolfi vom deutschen Theater gesungen, und die Ausführung war im Allgemeinen ganz gut, wenn auch bei Einzelnem in Bezug auf Feinheit des Ausdrucks Manches zu wünschen übrig blieb. Richard Hol dirigirte und that sein Bestes zum Gelingen des Ganzen.

Dieselbe Gesellschaft gab den 28. December v. J. ihr zweites Populär-Concert unter Verhülst's Direction. Das Programm enthielt die Sinfonie Nr. III. von Mendelssohn, die Ouverturen zu Olympia von Spontini und zu Egmont von Beethoven, Chöre von Mozart, Mendelssohn und Schumann. Der Saal war überfüllt, der Erfolg der Aufführungen ganz ungemein; die Egmont-Ouverture musste wiederholt werden. Die Chöre, durch Dilettanten besetzt, waren schwach und hatten nur mässigen Beifall. Verhülst wurde am Schlusse des Concertes stürmisch gerufen. Das dritte Concert findet den 25. Januar unter Mitwirkung von Schneider aus Rotterdam Statt.

Der eminente Geiger Jean Becker fährt fort, in Holland Lorbern zu pflücken; hier hat er zum dritten Male in dem Studenten-Concerte gespielt, und zwar Mendelssohn's Concert, ein Intermezzo mit Orchester von de Hartog und ein Capriccio von seiner Composition, alles mit betäubendem Applaus und Hervorruf nach jedem Stücke.

Die Concerte in *Felix Meritis* haben, ausser dem Spiel von Frau Schumann in dem letzten, nichts besonders Bemerkenswerthes gebracht. Die grosse Künstlerin hat, wie immer, Triumphe gefeiert, ist auch für den Haag, Rotterdam und Utrecht engagirt und wird hier auch in der nächsten Sitzung für Kammermusik, welche Herr Frans Coenen gibt, mitwirken.

Die italiänische Oper stirbt seit der Abreise der Trebelli, welche der Abgott des Publicums war, aus Mangel an Theilnahme allmählich dahin, obschon sie in Mademoiselle Filippi und Madame Lafont zwei talentvolle Sängerinnen besitzt. Die italiänische Musik findet keine zahlreichen Verehrer in Holland.

Der junge Componist Richard Hol verlässt uns, um sich in Utrecht niederzulassen, wo er zum Dirigenten der städtischen Concerte an Kufferath's Stelle, der ehrenvoll pensionirt worden, gewählt ist. Verhülst ist zum Musik-Director der Section Amsterdam von der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst ernannt worden und wird nun hier sein Domicil nehmen. Dies ist eine Eroberung für unsere Stadt, und wir haben allen Grund, zu hoffen, dass seine Anwesenheit einen belebenden und glücklichen Einfluss auf unsere musicalischen Zustände haben wird. Matino.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 5. **KÖLN, 31. Januar 1863.** **XI. Jahrgang.**

Louise Köster.

Am 11. December v. J. beging das königliche Opernhaus in Berlin eine Abschiedsfeier. Frau Köster schied in Beethoven's „Fidelio" von der Bühne, der sie seit zwanzig Jahren ihr Talent mit dem nachhaltigsten Eifer gewidmet hatte.*).

Durch das ganze Leben der Künstlerin ist ein bestimmter, scharf ausgeprägter Zug künstlerischen Anschauens und Gestaltens erkennbar: das Streben, die höchsten Ideale, welche der Genius der deutschen Musik geschaffen, in ihren Darstellungen zu verwirklichen; die plastischen Gestalten des tragischen Stils eben so wie die tief empfundenen, innigen Melodieen der deutschen Romantik in Ton und Erscheinung zu verkörpern. Der blendende Schimmer der Technik, dem die Kunst des Auslandes Lorbern spendet und in den der Beifall der Menge sich schwelgend versenkt, war ihr stets von untergeordneter Bedeutung; sie verschmähte den nur aus der Technik des Gesanges herzuleitenden Effect und sonderte mit feinem Sinne das schmückende Beiwerk von dem wesentlichen Gehalte der musicalischen Gedanken. Diese Kunstrichtung erwuchs mit innerster Nothwendigkeit aus einem Naturel, welches für reine Liebe zur Kunst, für ein bescheidenes Auftreten in der Gesellschaft, für ein pflichttreues Wirken in der Familie angelegt war. Wenn die mit überraschendem Glanze in eine Kunstleistung einschlagenden Blitze des Genies den Zuhörer nicht selten verletzen, so bereitete Auffassung und Vortrag unserer Künstlerin stets den Eindruck eines dauernden, wohlthuenden und erquickenden Genusses, und wir begegneten in ihren Leistungen überall einer schönen, weiblich und künstlerisch entwickelten Harmonie des Lebens und der Kunst.

(O. Lange.)

Wenn man versuchen wollte, die eigenthümliche Bedeutung, die sich Louise Köster in der deutschen Kunstwelt errungen hat, zu entwickeln, so würde man zunächst auf einen äusseren Umstand aufmerksam zu machen haben, aus dem bei näherer Betrachtung auch manche innere Eigenthümlichkeit sich ergeben würde, darauf nämlich, dass Louise Köster die einzige Sängerin der beiden letzten Decennien ist, in deren Repertoire die Hauptwerke Gluck's einen der wesentlichsten Bestandtheile bildeten. War es ein angeborener Zug der Natur, der unsere Sängerin zu den frühesten und strengsten Offenbarungen der dramatischen Idee auf musicalischem Gebiete hinführte, oder der günstige Umstand, dass sie in Berlin ihre künstlerische Thätigkeit entfalten konnte, in Berlin, wo fast allein noch die herbere Schönheit Gluck'scher Ausdrucksweise geliebt und bewundert wird, wir wissen es nicht — genug, sie ward in Berlin die Künstlerin, von der wir reden; ihre persönliche Empfindung wusste sich mit den objectiven Kunst-Anschauungen und Gewohnheiten, die unter uns herrschen, auf das glücklichste zu verschmelzen; sie ward eine Vertreterin des Geistes, in dem hier, in der norddeutschen Metropole, die Musik verstanden und geübt wird. „Alceste", die das Grauen des Todes durch Liebe überwindende Gattin, das Seitenbild zu Beethoven's „Leonore"; „Iphigenia", „Eurydice", „Armide" — das sind die hohen Gestalten Gluck's, die Louise Köster eine Reihe von Jahren hindurch mit tiefem Verständnisse, treuer Hin-

*) Die „Neue Berliner Musikzeitung" von G. Bock hat eine Fest-Nummer (vom 19. December v. J.) als Erinnerungsblatt an diesen Tag herausgegeben, in welchem die Hauptrollen der Künstlerin von den Vertretern der berliner Kritik, den Herren G. Engel, Fl. Geyer, O. Gumprecht, Fr. Adami, R. Wuerst und Emil Naumann, besprochen werden. Ferner liegt das Gesammt-Repertoire der Frau Köster von 1830—1862 bei. Die interessante Nummer ist auch einzeln zu haben. Wir theilen daraus die Hauptstelle der Einleitung (von O. Lange) und den Artikel über die Darstellungen der weiblichen Charaktere in Gluck's Opern (von G. Engel), welcher das meiste allgemeine Interesse hat, auszugsweise mit.

Die Redaction.

gebung und der nie versagenden Gewalt einer edlen, sympathischen Stimme unter uns lebendig erhalten hat. Es war das ein Beharren bei einer älteren Richtung der Kunst, das nur wenigen lebenden Sängerinnen gelingen möchte. Denn der Geschmack des heutigen Publicums, die neuere Gesangskunst führt zu einer anderen Behandlung der Stimme, zu einer anderen Vortragsweise, als Gluck's Opern sie verlangen.

Gluck war dem vorigen Jahrhundert der grosse Dramatiker, der das nichtssagende Spiel mit Tönen aus dem Heiligthume der Kunst verwiesen und an die Stelle oberflächlicher Empfindungen tiefe und kräftige Gefühle, an die Stelle blosser Theaterhelden wahrhaft heroische Gestalten gesetzt hatte; so muss er auch uns freilich noch erscheinen: dennoch darf uns nicht entgehen, dass sein Bild, das vor Mozart nur zu den gegenwärtig vergessenen italiänischen Meistern einer früheren Periode in einem Contraste stand, heute von zwei ganz verschiedenen Seiten beleuchtet wird. Das dramatische Princip ist seit Gluck nicht wieder verloren gegangen, aber es ist in einer Weise entwickelt, die zu der seinigen doch wieder den äussersten Gegensatz bildet. Wir brauchen uns nur die Anwendung des dramatischen Princips in der neuesten italiänischen Musik, das Toben der Leidenschaften, die gewaltsame Verzerrung der Charaktere, die unnatürliche Spannung der Situationen, die dort üblich ist, in das Gedächtniss zu rufen; werfen wir nach solcher Erinnerung einen Blick auf Gluck, so erscheint uns sein Bild fest und mächtig zwar, aber still und ruhig. Wir erkennen, dass das Streben der neuesten dramatischen Musik dahin geht, die äusserste Erregung des Gefühls hervorzurufen, welche die Phantasie nur zu ersinnen, die Technik durch äussere Mittel zu verwirklichen vermag; Gluck wollte nur überall tiefe und wahre Empfindung im Gegensatz zu inhaltlosem Tonspiel, markige, männliche Charaktere im Gegensatz zu den galanten Helden der italiänisch-französischen Zeit; die äussersten Wirbelwinde der Leidenschaft blieben seinem Stile theils ganz fern, theils wurden sie als letzte Steigerung zurückbehalten. Im Zusammenhange damit steht es, dass auch der moderne dramatische Gesang vorzugsweise nach dem Aufregenden strebt und jene stille Einfachheit, jene lyrische Beschaulichkeit, die in Gluck's Gestalten noch waltet, nicht festzuhalten vermag. Gluck's Opern-Figuren haben höchste individuelle Bestimmtheit, aber, verglichen mit der modernen Unruhe, etwas plastisch Strenges und Gehaltenes; in der Mehrzahl seiner Opern führten schon die antiken Stoffe darauf hin; aber selbst in der romantischen Armide lässt sich die gleiche Richtung, z. B. in der breit ausgeführten Schluss-Scene des zweiten Actes, wo Armide zwischen Liebe und Hass schwankt, in dem vollathmigen, zu umfangreicher Melodik sich ausbreitenden Anrufe an die Furie des Hasses im dritten Acte noch deutlich erkennen. Ein neuerer Componist würde über diese Monologe schneller hinwegeilen; er würde fürchten, die Geduld des Publicums auf eine zu harte Probe zu stellen, er würde selbst nicht die Ruhe dazu haben.

Für die treue Wiedergabe solcher Musik sind zunächst gewisse Eigenschaften der Stimme und der Technik erforderlich, die mitunter von der Natur verliehen sind, in der Regel aber durch andauernde, verständnissvolle Beschäftigung mit der Sache selbst erst erworben werden. Wir heben folgende Eigenschaften als unerlässlich hervor: festen Ansatz des Tones, Klarheit und Adel der Aussprache, Fülle und Glanz der Stimme, Gleichmässigkeit der Register, Ausdauer des Athems, eine kunstvolle *messa di voce*, sorgfältige Accentuation, maassvollen Gebrauch der Klangfarben, ruhige Entwicklung und breitere Ausführung der Contraste. Den festen Ansatz des Tones, das wird man am ehesten zugeben; denn wenn es auch bei Gluck einzelne Momente geben mag, in denen ein leises Beben der Stimme dem Charakter der Situation nicht gerade widersprechen würde, so würde doch eine Iphigenie, die den grossen Klaggesang: „O, lasst mich Tiefgebeugte weinen", nicht mit festem, ruhigem Tone auszuführen und die Tiefe des Schmerzes nicht durch andere Mittel, als gerade durch dieses, auszudrücken wüsste, eine Armide, die mit erzitternder Stimme die Furie des Hasses heraufbeschwören wollte, eine Unmöglichkeit sein. Die neuere Oper gestattet in häufigeren Fällen das Tremolo der Stimme, aber Gluck hat zu viel Hoheit und Würde, zu viel männliche Festigkeit — selbst in den Frauengestalten —, zu viel Ruhe und Beharrlichkeit im lyrischen Verweilen, als dass ihm mit diesem Ausdrucksmittel, das übrigens nicht immer als künstlich erworben oder aus dem Uebermaass des Gefühls hervorgegangen zu betrachten ist, sondern mitunter auch in mangelhafter Technik seinen Grund hat, gedient sein könnte. Klarheit und Adel der Aussprache, das scheint eine unerlässliche Forderung für allen Gesang, aber doch ist es nicht ganz so. Wir erinnern daran, dass die neueren Componisten die Stimme in eine Höhe treiben, die kaum noch die Schönheit des rein musicalischen Tones, fast gar nicht mehr die deutliche Ausprägung von Vocalen und Consonanten gestattet, in eine Region von Tönen, die nur noch sinnlichen, nicht mehr den vollen, geistigen Werth der eigentlichen Menschenstimme haben. Aus dem Coloraturgesange, bei dem ohnehin schon die Sprache untergeordnete Bedeutung hat, hervorgegangen, hat sich diese Sitte allmählich auch in das dramatische Gebiet hinübergezogen, und so ist es gekommen, dass in der neueren Oper den Gesetzen schöner Aussprache nicht mehr so un-

bedingt genügt zu werden braucht, ja, nicht genügt werden kann, und dass man für einzelne hoch liegende Stellen, für die grossen Ensembles und Finales zumal, eine mildere Praxis gelten zu lassen genöthigt ist. Anders bei Gluck und seinem nächsten Nachfolger, Mozart, in ihren Hauptwerken wenigstens; hier bleibt die Stimme in dem Kreise von Tönen, der der Sprache noch unterworfen werden kann, und hier gestattet die Regel keine Ausnahme, am wenigsten bei Gluck, dem bekanntlich die Wahrheit der Declamation oberstes Gesetz war. Etwas Anderes ist ferner noch unter dem Adel der Aussprache zu verstehen, einer Eigenschaft, die durch Verbindung der Tonschönheit mit der Deutlichkeit erreicht wird, und die allerdings für jeden Gesang nothwendig ist, deren Mangel aber doch da am lebhaftesten gefühlt werden wird, wo die Musik durch sich selbst den vollen Eindruck des Edeln, Würdevollen hervorruft. Fülle und Glanz der Stimme: darunter verstehen wir wiederum eine Vereinigung entgegengesetzter Eigenschaften. Gluck's Gestalten sind grosse, tiefe Naturen, die zwar energisch und lebhaft empfinden, aber in ihren Gefühlen nicht immer ausser sich, sondern in der Regel bei sich sind; das verlangt jenen vollen, gesättigten Ton, der von Grösse und Innerlichkeit zeugt. Mit einer Stimme indess, die nun aus diesem Gleichmaass voll quellender Töne gar nicht herauskäme, die nicht die Fähigkeit hätte, sich im entscheidenden Augenblicke zu einem scharf geschliffenen, glänzenden Tonstrahle zu concentriren, würde ihm ebenfalls nicht genügt sein; denn er ist der Dramatiker, der sich in einzelnen Momenten zu der ganzen Energie eines sich vollziehenden Willens erhebt; dann wird die Empfindung zu gespannter Erregung, die Erregung zur That, und das drückt nur eine Stimme von gespannter Schärfe, von durchgreifendem Metallglanz aus. Die Gleichmässigkeit der Register ist eine Forderung, die für Gluck daraus entspringt, dass einerseits seinem geistigen Princip Töne von instrumentalem Charakter, z. B. die männlichen Falsettöne, widersprechen, während andererseits jene grellen, unvermittelten Contraste, welche die moderne Oper, z. B. in der Ausarbeitung der Alt-Partieen, mit besonderer Vorliebe begünstigt, vermöge seiner ruhigeren, gehalteneren Auslegung des dramatischen Princips ausgeschlossen sind. Ausdauer des Athems ist allerdings auch in neuer Musik sehr wichtig, dennoch nicht von so durchgreifender Nothwendigkeit, wie in Gluck's langgezogenen, scharfgegliederten und darum gegen jedes falsche Athemnehmen besonders empfindlichen Cantilenen. Die alten Meister verlangten eine kleinere Scala von Tönen, aber innerhalb dieser Gränzen eine höhere Kunstfertigkeit, eine nachhaltigere Kraft. Hiermit hängt die Meisterschaft in der Kunst des Schwellens der Töne zusammen; die Neueren lieben das Ueberraschende, den plötzlichen, schnellen Contrast, und darum sind die heutigen Sänger mehr in dem stossweisen Hervorbringen, als in dem langsamen Hervorziehen der Töne geübt. Gluck, als dramatischer Componist, hat auch dieses bereits; aber keine Sängerin wird die grossen lyrischen Scenen der beiden Iphigenien, der Alceste und Armide sinngemäss durchzuführen vermögen, die nicht in der Kunst des Schwellens das richtige Ausdrucksmittel für die ruhig sich entwickelnde Melodik Gluck's besitzt. Der maassvolle Gebrauch der Klangfarben scheint uns aus der plastischen Einfachheit Gluck's zu folgen. Die Bestimmtheit der Accentuation ergibt sich als eine selbstverständliche Forderung aus der declamatorischen Bedeutsamkeit der Gluck'schen Compositionen.

Wir haben die einzelnen technischen Eigenschaften, die wir von dem Sänger Gluck's verlangten, näher begründet, und uns bleibt nun noch zum Schlusse einige Worte über dasjenige zu sagen übrig, was wir die ruhige Entwicklung und breitere Ausführung der Contraste nannten. Diese Eigenschaft, die sich auf die Auffassung und Durchführung einer Rolle im Grossen und Ganzen bezieht, hängt wesentlich mit dem zusammen, was man als den grossen Stil Gluck's bezeichnen müsste. Gluck ist der Repräsentant des grossen Stils in der Oper; das ist oft gesagt worden, und Jeder fühlt es leicht als richtig heraus, ohne darum den Componisten des „Don Juan" und des „Fidelio" die Grösse abzusprechen, nur dass diese Opern noch andere Elemente in sich enthalten, die aus dem reinen Stil der grossen Oper auszuschliessen sein würden. Gross kann nur diejenige Oper sein, die uns ein treues Spiegelbild grosser menschlicher Naturen in Tönen gibt; und gross können wiederum weder diejenigen Naturen genannt werden, die sich in einem unerschütterlichen Gleichmaasse des Stimmungslebens befinden, obschon auch dies ein Element der Grösse ist, noch diejenigen, die die stärksten Erschütterungen in sich durchmachen, aber willenlos, ohne Herrschaft über sich selbst, getrieben von der äusseren Welt, im schnellen Wechsel der Empfindungen. Zur Grösse gehört Beides: dass man das ganze Weh und die volle Lust, deren das menschliche Herz fähig ist, in sich erlebt, und dass man sich dagegen wehrt und die ruhige Einheit mit sich selbst zu behaupten sucht. Zur Grösse gehört Festigkeit, Gleichmaass und auf der anderen Seite die Kraft starker Empfindungen. Darum entwickeln sich in grossen Naturen die Empfindungen langsamer, werden dann aber auch in ihrer ganzen Tiefe durchlebt. Wir sehen hieraus, dass sowohl die lyrische Beharrlichkeit, die bei Gluck dem dramatischen Principe zu Grunde liegt, als die allmähliche Entwicklung der Höhepunkte der Leidenschaften eine Grundbedingung des grossen Stils ist. Denn wenn die Em-

pfindung den Eindruck voller Kraft machen soll, so muss sie sich lyrisch ausbreiten und in sich vertiefen; wenn die Festigkeit einer nicht so leicht zu erschütternden Natur zur Erscheinung kommen soll, muss die Entwicklung eine langsame sein. Das schnelle Ueberspringen von einer Empfindung zur anderen, wobei keine in ihrer Tiefe erschöpft wird, kann unter Umständen noch dramatisch anregen, nie aber den Eindruck der Grösse machen. Diese Eigenschaft wird denn auch von dem Darsteller verlangt, die Ruhe in der Bewegung, die Beharrlichkeit im Wechsel; sie ist das leitende Gesetz, das der Auffassung Gluck's im Ganzen und der Ausführung im Einzelnen zu Grunde liegen muss.

Wir haben im Vorhergehenden versucht, zu zeigen, welche Eigenthümlichkeiten der Stimme, der Technik und des Vortrages dem Geiste Gluck's am besten entsprechen. Werfen wir nun einen Blick auf das, was Louise Köster war und noch heute ist, so können wir unumwunden aussprechen, dass sie die erwähnten Eigenschaften in seltener Weise in sich vereinigte, den vollen, lyrisch-innigen und doch dramatisch erregbaren Ton, die technisch correcte Durchbildung, die Kunst des allmählichen Hervorwachsens der Kraft, das Stetige, langsam Werdende in der Darstellung eines Charakters. Das Phantasiebild freilich, das Gluck vorschweben und das er unter günstigen Umständen auch verwirklicht sehen mochte, werden wir nie ganz wiederherstellen, weil die spätere Entwicklung der Kunst bis zu einem gewissen Grade mit unerbittlicher Nothwendigkeit auf Auffassung und Darstellung der älteren Kunstwerke zurückwirkt; schon das Wichtigste fehlt uns dazu, die rechte Tonhöhe, die von entscheidendem Einflusse auf den Klang-Charakter ist, und die zu Gluck's Zeiten die Stimmen voller, markiger, grösser, ruhiger machte, als sie es heute sind. Was aber eine neuere Sängerin, die den verschiedensten und entlegensten Kunst-Aufgaben genügen soll, in der Reproduction Gluck's irgend verwirklichen kann, das hat Louise Köster verwirklicht; und unter ihren reichen und hohen künstlerischen Erfolgen waren daher manche andere im Sinne des Publicums vielleicht glänzender, keiner aber gab ein so beredtes Zeugniss von der objectiven Natur ihrer Kunst-Auffassung, von ihrer Hingebung an die Idee des Componisten. Möge sie späteren Kunstjüngerinnen ein leuchtendes Vorbild darin sein, wie man aus der bescheidenen Unterordnung unter die höhere künstlerische Aufgabe die Kraft zu den grössten Erfolgen gewinnt, wie man sein eigenes Inneres fortdauernd erweitert, indem man den Offenbarungen lauscht, die in der kleinen Zahl der für die Ewigkeit geschriebenen Werke enthalten sind. (G. Engel.)

(Schluss folgt.)

Aus Wien.

(Schluss. S. Nr. 4.)

Man könnte nun freilich sagen, Wagner trägt selbst die Schuld, wenn die Bruchstücke, die er uns aus seinen neuesten grösseren Werken vorführt, falsch beurtheilt werden: denn wesshalb gibt er uns Zerstückeltes und noch dazu Musik zu Scenen, bei welchen nicht sowohl das Dramatische der Handlung als das Malerische der Decorationen und die Kunst des Maschinisten und Regisseurs nothwendig sind, um der Einbildungskraft des Zuhörers durch das Schauen zu Hülfe zu kommen? Allein wir wollen uns so viel als möglich ganz in die Scenerie versetzen und den Mangel des sichtbaren Programms dieser Musik durch die Phantasie ergänzen; trotzdem können wir doch die eigentlich beabsichtigte Wirkung — und bei Wagner ist ja Alles Absicht — höchstens ahnen, vermögen aber, selbst bei den günstigsten Voraussetzungen für das Ganze, bei Anhörung dieser Fragmente das Gefühl einer musicalischen Leere, das sich bei allem äusserlichen Kraft-Aufwand der Instrumentalklänge aufdrängt, nicht abzuweisen, und einzelne originelle Züge, gewisse (geniale?) Phantasie-Flüge oder Flüche oder Sprünge sind nicht im Stande, jenes Gefühl zu verdrängen, eben so wenig, wie einige seltene melodische Funken uns dauernd erwärmen können. Ob diese neuen Erzeugnisse Wagner's hinter dem Tannhäuser und Lohengrin zurückstehen, dies zu behaupten, dürfte voreilig sein; dass aber viele und selbst solche Musiker, die Richard Wagner's Leistungen sehr günstig aufzunehmen pflegen, dahin zu neigen schienen, ist Thatsache. Die Versammlung war zahlreich und günstig gestimmt und gestimmt worden, der Beifall ehrenvoll für den Componisten. Die letzte Abtheilung, „Das Rheingold", sprach weniger an, als die beiden ersten, die Spannung der Zuhörerschaft erschlaffte sichtbar.

Am 1. Januar Mittags wiederholte das zweite Concert dieselben Aufführungen. Der Besuch war bei Weitem nicht so zahlreich, als das erste Mal, die Ausführung durch das verstärkte Opern-Orchester vortrefflich, und Wagner ist ein vortrefflicher Dirigent. Die Männer-Soli, wie das erste Mal von den Herren Aschbauer, Mayerhofer und Hrabanek gesungen, hatten dem Talente dieser Sänger Erfolg zu danken, sind auch in der Composition besser, als das Frauen-Terzett. Das Publicum bestand dieses Mal grösstentheils aus eifrigen Enthusiasten, die einen dermaassen rasenden Applauslärm machten, dass uns Molière's Marquis oder Vicomte einfiel, der seine Standesgenossen in die Komödie führt *pour faire Brouhaha!* Wir aber konnten uns nur wiederholen, dass der Mangel an musicalischen Gedanken, die wirklich etwas sagen, uns dieses

Mal noch mehr auffiel, als bei dem ersten Anhören, was übrigens sich leicht daraus erklärt, dass die zweifelsohne mit Geist und Talent verwendeten Klangwirkungen zum ersten Male die Sinne blenden, bei wiederholtem Hören aber ihren Reiz verlieren.

Wenn ich vorhin von Marquis und Vicomte sprach, so war das eine ganz natürliche Gedanken-Verbindung, denn die hiesige Claque für Wagner ist weitab keine bezahlte — vom Zahlen ist er bekanntlich kein Freund, eher vom Gegentheil —, sondern eine sehr vornehme, und das Organ für das „Kunstwerk der Zukunft", das erst dann zu vollem Rechte kommen wird, „wenn keine Staaten mehr existiren", ist hier in Wien — das „Vaterland", jene berüchtigte journalistische Gründung der Hochgeborenen und Absoluten! In der neuen Aera dieses noblen Blattes, d. h. vom 1. Januar d. J. an, wird eine neue Auflage der Wagner'schen Lehre von der „Melodie des Waldes" und von der „unendlichen Melodie" *), in philosophische (?) Costüme gekleidet dargeboten. Hört, ihr Musiker: „Der Panmelodismus" ist das Charakteristische in Wagner's Musik; also nicht bloss die „Waldmelodie", sondern die „Allmelodie". „Die Principalstimme", heisst es da, „ist eine höchstpersönliche Erscheinungsart, welche sich in Wagner's neuesten Werken als ein im Gesammtverbande wesentliches aufgegangenes Sein ergibt. Jeder einzelne Stimmträger ist ein tongedankliches Selbst und Alles ist Melodie. Der Panmelodismus ist ohne alle Frage die höchste Verklärungsstufe dessen, was eine frühere Zeit Polyphonie schlechthin genannt hat. — Die früheren Meister haben die Errungenschaft des polyphonen Stils allmählich angebahnt (!), aber erst seit Wagner's „„Lohengrin"" ist sie ein wirkliches allbefruchtendes Lebens-Element in der Sphäre des musicalischen Schaffens geworden." — Nun, wie wird Ihnen zu Muthe bei diesem afterwissenschaftlichen Jargon? So etwas kann nur der Feder eines Grafen entquellen, der mit der heiligen Laurencia, nicht aber Cäcilia, in Verbindung steht.

Ein drittes Concert fand am 11. Januar Statt. Es fielen einige Stücke des früheren Programms aus, wofür die Ouverture zu „Faust", zwei Lieder der hämmernden Schmiede aus „Jung Siegfried" und die Tannhäuser-Ouverture eintraten. Es fehlte nicht an Bewillkommung und Applaus, doch blieb bei der Rheingolds-Musik das Publicum eben so kalt, wie früher. Am Schlusse hielt Wagner eine Dankrede an das Publicum!

*) In dem „Briefe aus Paris an seine Freunde". — Vgl. Niederrheinische Musik-Zeitung, 1861, Nr. 1 und 2.

Die Redaction.

Die historischen Concert-Soireen, welche Herr L. A. Zellner veranstaltet hat (die erste am 18. December v. J., die zweite am 8. Januar d. J.), sind theilweise ganz interessant, die Auswahl der Stücke ist gut und die Ausführung ebenfalls, nur Eines kann den Forderungen der Kunst nicht entsprechen und hat einen gar zu dilettantischen Anstrich, das sind die Vorträge von Orgel-Compositionen auf dem Harmonium durch den Concertgeber. Die Programme könnten in der Reihenfolge auch mehr die Zeitfolge der Compositionen beobachten, weil ja sonst der Ausdruck „historisches Concert" keinen Unterschied gegen andere Concerte bezeichnet, in denen jetzt bekanntlich Altes und Neues auch durch einander vorgebracht wird. Zellner's Programme umfassen an drei Jahrhunderte bis auf Schumann und Rubinstein, und da ist es denn auffallend, wenn Chopin und Rubinstein vor Haydn und Mozart gestellt werden. An den eigentlich leitenden Gedanken solcher Concerte, dem Zuhörer den Charakter einer jeden Periode der Entwicklung der Tonkunst anschaulich zu machen, scheint also gar nicht gedacht worden zu sein. Die Jahrhunderte werden alle durch einander geworfen, z. B. in Soiree I. folgen das 15., 17., 18., 17., 18., 19., 18. auf einander; in II. 16., 18., 17., 18., 17., 19., dabei z. B. Reinhard Kayser vor A. Scarlatti; in III. Spohr vor Hasse; in IV. Schumann und Rubinstein vor Gluck und Prinz Louis Ferdinand. Ueberhaupt scheint sich für Herrn Zellner die moderne Kunst in Rubinstein zu gipfeln, der auf drei Programmen figurirt. Liszt ist auffallender Weise auf keinem. In der ersten Soiree spielte Tausig einige allerliebste Clavierstücke von Rameau und die Phantasie in *F-moll*, Op. 49, von Chopin mehr in schlagender Weise als mit schlagendem Beifall. In der zweiten wirkte Alfred Jaell mit und spielte mit grösstem Beifall drei höchst interessante Stücke: zwei Polonaisen von Friedemann Bach und ein Allegro in *E-moll* von J. P. Kirnberger; am Schlusse A. Rubinstein's Quintett Op. 55 für Piano, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott.

Dies führt mich auf die drei Concerte, welche Alfred Jaell und Ferdinand Laub gegeben haben. Es waren unstreitig die glänzendsten der bisherigen Saison. In dem ersten (den 21. December v. J. im Musik-Vereinssaale mit vollem Orchester) spielte Laub das Violin-Concert von Beethoven, dessen Romanze in *F* und ein *Rondo giocoso* eigener Composition. Seit wir in Wien diesen Künstler gehört, waren vier Jahre verflossen; sein Andenken war indess noch lebendig genug, was die ehrenvolle Begrüssung documentirte. Der grosse, schöne Ton Laub's übte auch jetzt und noch mehr wie früher seinen Eindruck auf die Zuhörer aus, eben so der edle Vortrag

und die meisterhafte Technik. Dennoch müssen wir gestehen, dass, wenn wir Laub nur an diesem Tage gehört hätten, wir nicht von einem bedeutenden Fortschritte seiner Virtuosität hätten sprechen können; die folgenden Concerte zeigten uns aber, dass der grosse Künstler sich in dem ersten durch irgend etwas genirt gefühlt haben muss; ob dieses Etwas in seiner augenblicklichen Stimmung oder an äusseren Dingen gelegen hat, können wir nicht wissen. Jaell spielte das Concert in *A-moll* von Schumann, eine Gavotte von J. S. Bach, den *Cis-moll*-Walzer von Chopin und seine brillante Triller-Transscription des englischen Liedes „*Home sweet home*". Wir kannten ihn sehr gut, wir hatten seine Concerte im Jahre 1858, seine Soireen mit Vieuxtemps im Jahre 1859 wahrlich nicht vergessen, und doch kam uns dieser merkwürdige Künstler wie ein noch nicht da gewesener vor, weil wir kaum glaubten, dass die Höhe, auf welcher er schon damals stand, sich noch gipfeln könnte. Und dennoch ist es so — wir sprechen dies als Resultat seiner Erfolge in allen drei Concerten aus. Wie ist das zu erklären? Einfach dadurch, dass wir sagen, worin Jeder, der ihn jetzt hier gehört hat, übereinstimmt: Jaell war ein eminenter Virtuose, und aus dem Virtuosen ist ein grosser Künstler geworden. Das zeigte gleich im ersten Concerte die Hingebung an den Geist und Charakter der Composition des Schumann'schen Concertes, dann im Abschieds-Concerte (den 14. Januar) der Vortrag der Sonate von Beethoven (an Kreutzer gewidmet) mit Laub, der Variationen von Händel und vor Allem der grossen Sonate in *Fis-moll* (Florestan und Eusebius) Op. 11 von Schumann, die hier noch nie öffentlich gespielt worden ist. Der Ausbruch des lebhaftesten Beifalls nach jedem Satze und ein dreimaliger Hervorruf waren die Folge der eminenten Leistung. In demselben Concerte spielte Laub Bach's Ciaconna, deren Vortrag den vollendeten Meister bekundete. In allen drei Concerten dieser musicalischen Dioskuren, welche in der Zwischenzeit auch zwei Concerte in Prag gaben, war der Saal überfüllt, und wir freuen uns, dass sie im nächsten Monate hieher zurückkehren, um einige Soireen für Kammermusik zu geben.

Von den übrigen Kunsterscheinungen, welche die hochgehende Flut der Saison bringt, möchte man bei mancher sagen: „*Le flot qui l'apporta, recule épouvanté*", wenn der Ausdruck nicht gar zu schwülstig wäre. Eine grosse und schätzbare Ausnahme vom Gewöhnlichen machten die zwei Concerte von Johannes Brahms, einem echten Künstler, der trotzdem, dass er gewiss ein überzeugtes Bewusstsein seines Berufes hat, doch so anspruchslos ist, dass er auf den Vortrag seiner eigenen Sachen weniger Sorgfalt zu wenden scheint, als auf die Vorführung von Werken grosser Meister in deren eigenstem Geiste. So kam es uns wenigstens im zweiten Concerte vor (dem ersten haben wir nicht beigewohnt), wenn wir den Vortrag seiner *F-moll*-Sonate, mit deren Stil wir uns freilich nicht befreunden können, mit dem trefflichen Spiel der Sonate Op. 14 von Schumann, die doch auch nicht an zu grosser Klarheit und Einfachheit leidet, verglichen. Den reinsten Genuss bot der Vortrag von Bach's chromatischer Phantasie und von Beethoven's prächtigen Variationen Op. 35 über das Thema aus Prometheus, später in der *Eroica* benutzt, welche Sie den künstlerisch strebenden Virtuosen so oft in Ihrem Blatte zum Concert-Vortrage empfohlen haben. Sie riefen einen enthusiastischen Beifall hervor. Dem Vernehmen nach wird Brahms sich längere Zeit hier aufhalten. S.

Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 27. Januar 1863.

Programm. Erster Theil. 1. Ouverture zu „Genofeva" von Robert Schumann. 2. Arie aus der Oper „Ezio" von G. F. Händel, vorgetragen von Herrn Salvator Marchesi, grossherzoglich weimar'schem Kammersänger. 3. Concert in *Es-dur* für Pianoforte mit Orchester-Begleitung von L. van Beethoven, vorgetragen von Frau Dr. Clara Schumann. 4. Psalm XIII. für Chor und Orchester von Woldemar Bargiel. (Zum ersten Male.) Unter persönlicher Leitung des Componisten. 5. Solostücke für Pianoforte, vorgetragen von Frau Dr. Clara Schumann: *a*) Novellette von R. Schumann (Op. 21, Nr. 2); *b*) Nocturne von F. Chopin (in *Fis-moll*); *c*) Frühlingslied (in *A-dur*) von F. Mendelssohn. 6. Arie aus der Oper „Figaro's Hochzeit" von W. A. Mozart, vorgetragen von Herrn Salvator Marchesi.

Zweiter Theil. 7. Sinfonie Nr. IV. (*B-dur*) von L. van Beethoven.

Schumann's Genofeva-Ouverture, schwungvoll ausgeführt, wurde mit Beifall aufgenommen. Die Wahl dieses Werkes konnte an diesem Abende zugleich als eine Achtungsbezeigung für die Gattin des zu früh Dahingeschiedenen gelten, welche uns durch den Vortrag des *Es-dur*-Concertes von Beethoven und der kleineren Solostücke von Schumann, Chopin und Mendelssohn erfreute. Ueber das Spiel der Frau Clara Schumann, welches in ganz Deutschland und eben so in Paris und London, den tonangebenden Städten für das Ausland, bewundert wird, treten wir auch nach ihren Leistungen am Dinstag Abend wiederum mit voller Hochachtung ihres eminenten Talentes der allgemeinen Stimme bei: die drei ganz verschiedenen Stimmungsbildchen gab sie mit einer Feinheit, Anmuth und Empfindung wieder, die der Künstlerin Herz und Sinn jedes Zuhörenden gewinnen mussten, was eigentlich mehr ist, als die laute Bewunderung, die sich in stürmischem Applaus und wiederholtem Hervorruf kundgab. Was das Beethoven'sche Concert betrifft, so gestehen wir offen, dass uns Frau Schumann in der Reproduction der Concerte

von Robert Schumann und Mendelssohn mehr begeistert und hingerissen hat, als durch den Vortrag jenes Meisterwerkes, welches an keiner einzigen Stelle ein auch nur momentanes Aufgeben der classischen Ruhe des Vortragenden duldet. Dass die grosse Künstlerin auch diese Ruhe, diese Erhabenheit über jede persönliche Aufregung, möge sie auch aus der reinsten Begeisterung stammen, wie es bei ihr in der That der Fall ist, in ihrer Gewalt hat, zeigte der gemessene und eben dadurch imposante Vortrag der ab- und aufsteigenden Octavengänge im ersten Satze in der Einleitung zum Wiedereintritt des Hauptthema's; an anderen Stellen hingegen haben wir sie vermisst, z. B. beim Thema, wo die Vollgriffigkeit eine Mahnung ist, die nicht überhört werden dürfte. Eben so schon in der Eröffnungs-Cadenz, welche auch nicht im entferntesten den Schein einer flüchtigen Bravour-Einleitung tragen darf; denn sie ist ein integrirender Theil des Satzes, was die Wiederholung derselben in strengem Tempo bei dem zweiten Theile beweist, wesshalb ihr Vortrag nicht bloss glänzend präludirend, sondern breit und majestätisch gehalten und namentlich auch an der mehrstimmig herabgehenden Stelle nicht übereilt, sondern mit Empfindung betont werden muss. Dass in der Glanzstelle des ersten Satzes, wo der Bass in Triolen *staccato* herabsteigt, diese bei der Wiederkehr im zweiten Theile *ligato* vorgetragen wurden, können wir nicht billigen, noch weniger das beschleunigte Tempo in der Alternirung der Fragmente des Thema's zwischen Orchester und Clavier beim Eintritt der Coda, was um so auffallender war, da das Orchester im strengen Tacte blieb, wie denn überhaupt jedes Drängen dem so grossartig und breit angelegten Schlusse nicht angemessen ist. Warum die Künstlerin in dem übrigens wunderschön gespielten Adagio die Figuren der Sechszehntel-Begleitung zu der Melodie der Blas-Instrumente am Schlusse gegen die ausdrückliche Bezeichnung Beethoven's, der wohl wusste, was er mit der Ligatur [musical notation] wollte, auf die gewöhnliche Weise vortrug, vermögen wir nicht einzusehen. Unstreitig am vollendetsten war die Ausführung des letzten Satzes.

Eine neue Erscheinung für uns war Herr Salvatore C. Marchesi, der auf seinen vielen Kunstreisen Köln noch nicht besucht hatte. Obwohl er schon eine jahrelange künstlerische Laufbahn hinter sich hat, besitzt er noch immer eine wunderbare Frische in seiner umfangreichen Baritonstimme, deren Höhe durch Weichheit und Wohllaut bei ganz vorzüglich gebildeter technischer Behandlung ausserordentlich anspricht, während auch die Tiefe den Ton in sicherem Ansatz hergibt und ohne Schwanken oder Tremoliren festhält. Nachdem er früher auf den ersten Opernbühnen Italiens geglänzt, hat er Paris und London besucht, am längsten aber in Deutschland gelebt, wo er sich zu Frankfurt am Main im Jahre 1852 mit der berühmten Sängerin Mathilde Graumann verheirathete. Seitdem geben Beide Concerte in Italien, Frankreich, England, Holland und Deutschland, wo der Grossherzog von Weimar Herrn Marchesi zum Kammersänger ernannte; Frau Marchesi wirkte eine Reihe von Jahren als Gesanglehrerin am Conservatorium zu Wien und seit einiger Zeit hat das Künstlerpaar Paris zum Aufenthaltsorte gewählt. Zu uns ist Herr Marchesi aus Holland gekommen, wo er zu Amsterdam in einem Concerte der Gesellschaft Felix Meritis, in welchem auch Frau Schumann spielte, gesungen und im Haag die Ehre hatte, in einem Hof-Concerte im Palaste der Königin-Mutter mitzuwirken. Hier bei uns sang er mit edlem Vortrage eine Arie aus der Oper Ezio von Händel, geschrieben 1731 für den berühmten Bassisten Montagnana, ein Prachtstück in getragenem Style, in welchem Herr Marchesi eine vortreffliche Tonbildung und eine meisterhafte Behandlung der Respiration zeigte. Am Schlusse der ersten Abtheilung des Concertes riss er das Publicum durch den glänzenden Vortrag von Mozart's „*Non più andrai farfallone amoroso*", das er ohne alle Uebertreibung mit dem Humor eines noblen, echt italiänischen Buffo sang, zu gewaltigem Applause und wiederholtem Hervorrufe hin.

Der Psalm XIII: „Herr, wie lange willst du meiner vergessen?" für Chor und Orchester componirt von Woldemar Bargiel, ist eine neue Composition dieses begabten Tonsetzers von edelstem Streben und echt künstlerischer Gesinnung. Das Werk besteht aus vier Sätzen, welche in einander übergehen und aus *E-moll (Andante 4/4)* durch *C-dur (Vivo e marcato 3/8)* und einen sehr schön modulirenden Zwischensatz *(Adagio 3/4)* nach dem Schlusssatze in *E-dur (Andante con moto quasi Allegretto 6/8)* führen. Der erste Satz athmet in keineswegs steifer und gezwungener, sondern fliessender, klarer Polyphonie eine sanfte Klage, die aus einem bangen, aber gläubigen Herzen dringt, das nicht in Zerknirschung vergeht, sondern allmählich zu immer stärkerem Vertrauen auf Gott sich erhebt. Diese Steigerung der Empfindung ist durch einfache, von keiner Härte in ihrem harmonischen Strome unterbrochene Mittel in Chor und Orchester so trefflich ausgedrückt, dass mit dem überraschenden Eintritte mächtiger *C-dur*-Accorde der Ruf zum Herrn: „Schaue doch und erhöre mich!", den der Chor im Unisono erhebt, schon gewisser Massen die Zuversicht auf Erhörung ausspricht. Dass die preiswürdigen, in unserer Zeit der Begriffs-Verwirrung über musicalische Schönheit nicht genug zu schätzenden Eigenschaften des melodischen Flusses, der sangbaren Stimmführung (nur dass der Bass an zwei melodischen Stellen etwas sehr tief liegt), der reinen harmonischen Strömung, welche mächtig schwillt, ohne dass ihr Steine und Klippen in den Weg geworfen werden, endlich der Anwendung nur der natürlichen Klangwirkungen der Blas-Instrumente — dass diese Eigenschaften das ganze Werk in allen Sätzen bekundet, das hat uns grosse Befriedigung gewährt. Ueber die Auffassung des zweiten Satzes könnte man mit dem Componisten rechten: musicalisch genommen ist der Satz effectvoll, besonders gehoben durch die begleitenden Achtel-Figuren in den Bässen: allein dass bei der Bitte des Chores um Erhörung: „Auf, dass die Feinde sich nicht des Sieges freuen", diese Freude der „Widersacher" durch das Orchester versinnlicht wird, das will uns nicht zusagen. Höchst wohlthuend tritt darauf mit den Worten: „Ich hoffe darauf, dass du gnädig bist", das wunderschöne kurze Adagio mit seinen milden Harmonieen ein, und der letzte und längste Satz: „Ich will dem Herrn singen, dass er so wohl an mir thut", ist dann nicht als himmelanstrebender Hymnus, sondern als eine ruhig und sanft bewegte Regung gläubiger Freude behandelt, eine Auffassung, welche durch die vorhergehenden Worte: „Mein Herz freut sich, dass du so gern hilfst", gerechtfertigt ist und ihr Analogon in Beethoven's Behandlung des *Dona nobis* in der grossen Messe findet. In diesem Sinne ist der Satz schön durchgeführt, doch möchten wir einige Kürzungen wünschen.

Die zweite Abtheilung des Concertes brachte uns eine sehr schöne, in jeder Hinsicht vorzügliche Ausführung der vierten Sinfonie (*B-dur*) Beethoven's, dieses köstlichen Meisterstückes absoluter Musik, das uns wie der Anblick einer mannigfaltigen Land-

schaft erfrischt, deren reine, klare Luft eine gränzenlose Perspective gewährt, während sich im Vordergrunde ihre Gegenstände im hellen See spiegeln. Dieses Werk ist ein echtes Erzeugniss jener fruchtbaren Periode, welche vom Ende des vorigen Jahrhunderts in das jetzige hineingreift, und in der Tonkunst wie in der Poesie der Deutschen jene hohen Blüthen getrieben hat, die ihr den Namen der classischen erworben. Diese vierte Sinfonie ist ein reiner Fortbau auf den Fundamenten von Haydn und Mozart: beide wohnen auch in diesem Hause und fühlen sich darin wohl, aber Beethoven hat es allein gebaut. Für den überaus sorgfältigen, feinen und geistvollen Vortrag sind alle Kunstfreunde dem trefflichen Dirigenten, dessen Verdienst um die classische Ausführung classischer Musik, welche dieser nicht immer zu Theil wird, die grösste Hochachtung gebietet, und dem wackeren Orchester zu Dank verpflichtet.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Königliches Opernhaus. Die Aufführung von Gounod's „Margarethe" gereichte nicht allein, als Ganzes betrachtet, unserer Bühne zu besonderem Lobe, sie bot auch im Einzelnen, Dank der Darstellung der Titelrolle durch Fräulein Lucca, eine Reihe von Eindrücken, wie wir sie anmuthiger und überzeugender kaum hisher aus unserem Opernhause heimgetragen. Mit dem Tact, welchen nur ursprüngliche Genialität besitzt, ergriff die Künstlerin das Wesen des Charakters, um ihn mit dem warmen Athem unmittelbaren Lebens zu durchdringen. Nirgend steigerte sich der Ausdruck zum mächtig aufjauchzenden Jubel der Leidenschaft, Alles erschien vielmehr wie in einen durchsichtigen Schleier gehüllt, wie das halblaute Selbstgespräch der Liebe; so klang z. B. das Motiv bei Faust's Worten: „Lass mich schauen", gleich einem leisen Echo von den Lippen Gretchens wieder. Eben so in sich versunken war der Vortrag bei der Stelle: „Ich liebe dich so inniglich, bin ganz die Deine." Nur zuletzt, wo Gretchens Seele mit freiem Flügelschlag allen irdischen Staub abschüttelte, richtete sich die Stimme in voller Gestalt empor. Jeder Ton erschien hier in hellen, fernhin strahlenden Glanz getaucht. Das Spiel schmiegte sich überall dem Gesange an, wie die begleitende Harmonie der Melodie, und so empfingen wir ein Bild, das in jedem Zuge den Ausdruck echtesten poetischen Schaffens und Gestaltens trug. Herr Woworski hielt seinen Faust frei von aller Unnatur und Uebertreibung, zu welcher die Aufgabe einen effectsüchtigeren Sänger an mehr als Einer Stelle verlocken könnte. Die Glanzpunkte der Rolle würden noch zu höherer Geltung kommen, wenn der Stimme namentlich in den oberen Lagen ein mehr geklärter und offener Ton zu Gebote stände. Herr Salomon war als Mephisto an seinem Platze; der Klang des Organs fest und energisch, der Vortrag voll jener dreisten, an ein rücksichtsloses Spiel mit Menschen und Dingen gewöhnten Laune. Der Valentin des Herrn Betz schlug sich als tapferer Soldat durch die Partitur und musste nur zuletzt vor einem unüberwindlichen eingestrichenen *F* capituliren.

Meiningen, 12. Januar. In einem Ende vor. Monats Statt gefundenen Concerte der hiesigen Capelle wurde Capellmeister Bott nicht nur wiederholt gerufen, sondern auch mit hier seltenem Applaus empfangen, denn oft spendet das Publicum in kleineren Städten mehr den fremden Künstlern seine Beifallsbezeigungen, als den einheimischen, selbst wenn diese bedeutender sind. Bott spielte das siebente Concert von Spohr und Chaconne von J. Seb. Bach. Ausserdem bot das Programm die Ouverturen zu „Faniska" von Cherubini und „Manfred" von Schumann, Arie aus „Fidelio" von Beethoven und dessen Sinfonie in *A-dur*, und Gesänge aus „Fingal" von Ossian und „Der Gärtner", Gedicht von Eichendorf, für weibliche Stimmen mit Begleitung von zwei Waldhörnern und Harfe (auf dem Pianoforte gespielt), gesungen von den Fräulein Schenk, Schmidt (welche auch die Arie aus Fidelio sehr gut vortrug), Stübecke und Büdinger. Sämmtliche Sachen waren gut einstudirt und kennzeichneten unseren Bott als einen ausgezeichneten Dirigenten. Sehr gut und fein ausgeführt wurde die Sinfonie; sie bewährte unserer Capelle ihren alten Ruf.

Unter dem Opern-Personal zeichnet sich Fräulein Schmidt durch ein bedeutendes Stimm-Material aus und berechtigt unter guten Vorbildern und strenger Selbstkritik durch eifrige Studien zu der Hoffnung, eine hervorragende Erscheinung zu werden. Zur Aufführung gelangten die Opern: von Mozart: Figaro, Don Juan und Zauberflöte; von Weber: Freischütz; von Meyerbeer: Robert; von Nicolai: Die lustigen Weiber; von Flotow: Stradella, und von Maillart: Das Glöckchen des Eremiten. s.

Der berühmte Violinist, Herr August Kömpel, dessen Bestätigung als Concertmeister in München durch merkwürdige Verhältnisse sich verzögerte, hat die Unterhandlungen mit der dortigen leitenden Behörde abgebrochen und geht als grossherzoglicher Concertmeister nach Weimar, wo er in den ersten Tagen des Februars seine Stelle unter sehr günstigen und ehrenvollen Bedingungen antreten wird.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 6. KÖLN, 7. Februar 1863. XI. Jahrgang.

Louise Köster.

(Schluss. S. Nr. 5.)

Die Gestalten Mozart'scher Opern, welche Frau Köster ins Leben rief, sind Donna Anna im Don Juan, die Gräfin in Figaro's Hochzeit (mit Frau Tuczek als Susanna), die Königin der Nacht in der Zauberflöte, die Vitellia in Titus. Dann war Beethoven's Leonore eine ihrer schönsten Rollen; ferner in Spontini's Vestalin die Julia, und in C. M. von Weber's Opern Agathe, Euryanthe (einige Male auch die Eglantine) und Rezia; in Meyerbeer's Robert die Alice, in den Hugenotten die Valentine und im Propheten die Bertha.

Als Leonore und Valentine brauchte sie den Vergleich mit der Schröder-Devrient nicht zu scheuen, wiewohl die letztere beide Rollen anders auffasste, heroischer und leidenschaftlicher als die Köster, welche zwar im Fidelio eine ergreifende Steigerung des entschlossenen Charakters der liebenden Gattin bis zu dem Gipfelpunkte in der Kerkerscene entwickelte, aber nirgends das künstlerische Maass überschritt, was der Schröder-Devrient besonders in der letzten Periode ihres Bühnenlebens wohl zuweilen widerfuhr, womit wir übrigens nicht läugnen wollen, dass gerade solche Momente oft ihre genialsten und hinreissendsten waren.

Louise Schlegel wurde am 22. Februar 1823 zu Lübeck geboren. Stimme und theatralisches Geschick zeigten sich sehr früh bei ihr: noch nicht acht Jahre alt, trat sie schon als Genius in der Teufelsmühle von Wenzel Müller auf, dann im Jahre 1831 als Lilly im Donauweibchen, und im Jahre 1836 schon als Irma in Auber's Maurer und Schlosser, alle diese Rollen immer in Lübeck. Von da kam sie nach Leipzig, wo sie von Pohlenz den ersten kunstgemässen Unterricht in Gesang und Musik bekam und schon im Winter von 1837 auf 1838 als fünfzehnjähriges Mädchen in den Gewandhaus-Concerten sang, im März 1838 in Lübeck als Prinzessin von Navarra in Johann von Paris und als Giulietta in Romeo auftrat, und im Juni bei dem Musikfeste zu Magdeburg unter Friedrich Schneider's Direction mitwirkte und allgemeine Bewunderung erregte.

In demselben Jahre wurde sie bei der leipziger Bühne angestellt, trat als Prinzessin von Navarra am 15. September auf und sang bis zum 1. Jan. 1839 die Agathe 2 Mal, die Rezia 5 Mal, die Giulietta im Romeo, und auch schon die Alice 2 und die Valentine 3 Mal. Im Laufe des Jahres vermehrte sie ihr Repertoire durch Halévy's Ginevra und Recha, Auber's Zeila im Feensee, gab im Mai und Juni fünf Gastrollen in Berlin, später auch in Dresden und Hamburg und nahm im December 1840 ein Engagement am Hoftheater in Schwerin an, wo sie bis zum Mai 1844 blieb. Hier sang sie im Jahre 1841 zum ersten Male die Donna Anna, die Leonore und die Gräfin in Figaro's Hochzeit und Spohr's Jessonda, 1842 die Julia in der Vestalin, nachher auch die Amine in Bellini's Nachtwandlerin, die Lucrezia Borgia, die Elvira in der Stummen von Portici u. s. w. In Wien gastirte sie zum ersten Male im Herbste 1841.

Nach ihrer Verheirathung mit dem Dichter Hans Köster wurde sie am Stadttheater zu Breslau angestellt, wo sie am 10. August als Euryanthe zuerst auftrat, bis Anfang Mai 1845 (jetzt auch die Amazily in Spontini's Cortez, die Desdemona und die Norma) sang, dann aber zwei Jahre sich von der Bühne zurückzog, um ihre angegriffene Gesundheit wieder zu stärken.

Im Jahre 1847 gab sie im Sommer wieder Gastrollen in Berlin und wurde an der königlichen Oper angestellt. Ihre Antrittsrolle war die Vestalin (am 5. October). Seitdem widmete sie sich ausschliesslich dieser Bühne und nahm selten Urlaub zu Gastspielen, höchstens auf acht Tage; nur in Wien sang sie im Jahre 1853 von Mitte Juni bis Ende August. Niemals liess sie sich zu der Ausbeutung ihres Talents und Rufes durch Hetzjagden nach

Beifall und Geld herab, wie sie andere Künstlerinnen in den letzten Jahrzehenden unserer Theatergeschichte alle Jahre regelmässig anstellten und noch anstellen. Seit 1853 hat sie nur noch ein einziges Mal auswärts gesungen, die Armide in Weimar auf besondere Einladung des Hofes.

Am Rheine ist sie nur zwei Mal gewesen; im Jahre 1851 sang sie im Juni bei unserem niederrheinischen Musikfeste in Aachen neben Fräulein Bochkolz und Fräulein Schloss und gab darauf vier Vorstellungen in Frankfurt am Main. In dem Berichte über das Musikfest sprachen wir uns damals folgender Maassen über sie aus: „Bei Frau Köster, die wir am Rheine zum ersten Male hörten, hatten wir ein grösseres Volumen der Stimme erwartet, welche in den hohen Tönen etwas scharf ist und an die Fassmann erinnert. Ihr Gesang ist vorzüglich, ihr *mezza voce* wunderschön bei sich gleich bleibender Klangfarbe der Stimme, und an dem Vortrage der Recitative und Arien konnte man die dramatische Künstlerin erkennen, an deren Zauber von der Bühne herab wir gern glauben. In dem dritten Fest-Concert sang sie die Arie der Gräfin („Nur zu flüchtig“) aus Figaro's Hochzeit sehr schön und gab nach dem Hervorrufe noch zwei Lieder zu, welche ihr — besonders das Lied vom Rhein — Jubel und Fanfaren nebst Blumenregen eintrugen; sie scheint uns jedoch als dramatische Sängerin auf weit höherer Stufe zu stehen, denn als Liedersängerin.“ (Rhein. Musik-Ztg. 1851. Nr. 52.) — Ausserdem sang sie am ersten Tage die Sopran-Partie im I. Theil von Händel's „Judas Maccabäus“ und am zweiten Tage die Partie der „Ilia“ in den Scenen aus Mozart's „Idomeneo“. Später sahen wir die Elektra im Idomeneo, ihre eigentliche Rolle in dieser Oper, auf der berliner Bühne und bewunderten die vortreffliche Auffassung und Darstellung dieser gewaltigen Partie, in welcher Mozart zum ersten Male sein Genie zu individueller musicalischer Charakteristik einer dramatischen Gestalt gezeigt hat. Wenn O. Jahn von den beiden grossen Arien sagt, dass „sie der lebendigste Ausdruck einer glühenden, kraftvollen Leidenschaft sind, die durch eine Beimischung von stolzer Würde über das Unedle, welches so heftige Ausbrüche der Eifersucht und Rachelust leicht annehme, gänzlich hinausgehoben wird“, so passt dies recht eigentlich auf die Ausführung dieser Musik in Verbindung mit der Darstellung durch Louise Köster.

Die neuen Partieen, wodurch sie ihr grosses Repertoire vervollständigte und deren Reihenfolge zugleich als ein historischer Beitrag zu den Leistungen des Opern-Instituts in Berlin gelten kann, sind folgende:

1847, Adriano in Richard Wagner's Rienzi, 5 Mal vom 26. October bis 25. December, dann nicht wieder.

1848, Königin der Nacht, zum ersten Male am 20. Juni und noch 5 Mal in demselben Jahre; bis 1862 einunddreissig Mal. — Alceste den 29. November. — Constanze im „Wasserträger“ den 31. December.

1849, Mairose in Halévy's „Thal von Andorra“ den 8. April (9 Mal im Ganzen). — Armide von Gluck den 15. October (24 Mal im Ganzen).

1850, Bertha in Meyerbeer's „Prophet“ den 28. April (12 Mal bis zum 23. Juni, 26 Mal im Ganzen). — Die Grossfürstin von Flotow den 19. November (12 Mal bis zum April 1851, später nur noch 1 Mal).

1851, Iphigenia in Aulis von Gluck den 3. Juni (im Ganzen nur 4 Mal).—Olympia von Spontini den 15. October (im Ganzen 15 Mal).

1852, Pamina den 25. April. — Vitellia den 15. October.

1853, Indra von Flotow den 22. März. — Iphigenia auf Tauris von Gluck den 28. Mai (15 Mal im Ganzen).

1854, Eurydice in Gluck's „Orpheus“ den 24. October (5 Mal).

1855, Elektra in Mozart's „Idomeneo“ den 15. October (6 Mal).

1857, Leonore in Verdi's „Troubadour“ den 24. März. — Isabella im Robert den 11. December (6 Mal).

1858, Lodoiska von Cherubini den 25. Mai (2 Mal). Constanze in der „Entführung“ von Mozart den 1. Februar (8 Mal).

1859, Elvira in Verdi's „Hernani“ den 16. Mai (2 Mal).

1860, Rebekka in Marschner's „Templer“ den 5. Juni (8 Mal).

Endlich ersehen wir aus dem Rollen-Verzeichniss, dass Frau Dr. Köster die Armide 24 Mal, die Bertha 26, die Königin der Nacht 31, die Vestalin 34, die Rezia 52, die Gräfin im Figaro 59, die Donna Anna 68, endlich die Leonore im Fidelio 80 Mal gesungen hat! Das beweist denn doch, dass das Publicum in Deutschland noch an manchen Orten und namentlich in Berlin einen recht guten Geschmack in dem Zeitraume von 1838 bis 1862 gehabt hat.

Von dem Könige hat die Künstlerin bei ihrer Abschieds-Vorstellung von der Bühne ein kostbares Brillant-Armband, von der Königin einen überaus werthvollen Schmuck erhalten. Beim Empfange durch die Allerhöchsten Herrschaften während des Zwischenactes wurde sie zunächst durch Ihre Majestät die Königin, welche aufs huldvollste in die öffentlichen und häuslichen Verhältnisse der Künstlerin einging, über den ehrenden Erfolg ihres Festabends beglückwünscht. Als Ihre Majestät schliesslich

die Hoffnung aussprachen, „der Künstlerin wenigstens zeitweise wieder auf dem Gebiete der classischen Oper zu begegnen", äusserte der König, der inzwischen ebenfalls eingetreten war, „das eben sei durch die Ernennung zum Ehren-Mitgliede heute Abend abgemacht", und beide Majestäten ertheilten der tiefbewegten Frau die wärmsten Versicherungen der Anerkennung und des Wohlwollens.

Die Huldigung, welche der Künstlerin auf der Bühne gebracht wurde, bestand darin, dass das gesammte Opern-Personal sich versammelt hatte, an der Spitze der General-Intendant von Hülsen. Die Benefiziantin, von Herrn Capellmeister Taubert geführt, erschien, und Herr von Hulsen hielt eine Anrede, in welcher er die Verdienste, welche die Künstlerin sich um die königliche Bühne erworben, besonders betonte und ihr im Namen Seiner Majestät des Königs dessen Dank aussprach. Hiernach überreichte Frau Harriers-Wippern der scheidenden Künstlerin ein Geschenk von sämmtlichen Opern-Mitgliedern, eine grosse silberne Medaille, deren eine Seite das Bild der Frau Köster, die andere eine Ansicht des königlichen Opernhauses und, durch Guirlanden getrennt, acht der vorzüglichsten Rollen der Künstlerin zeigt.

Unter den vielfachen Gaben der Erinnerung und der Freundschaft, welche Louise Köster während der letzten Wochen und Tage dargebracht wurden, befindet sich eine Aquarell-Arabeske von Fräulein Malvina Frommann, welche sich durch sinnige Erfindung und künstlerische Ausführung besonders auszeichnet: eine heilige Cäcilia, von Arabesken umschlungen, die in zwei Phantasieblumen ausgehen, deren Staubfäden in künstlich verschlungener Schrift die Hauptrollen der Künstlerin tragen.

Die Instrumentalmusik zum Drama.

Der Gedanke, zu Schauspielen Musik zu schreiben, die den Inhalt derselben theils im Allgemeinen charakteristisch durch eine Ouverture andeute und das Publicum in die Stimmung, welche zur Auffassung des Drama's wünschenswerth ist, zu versetzen suche, theils einzelne Momente der Handlung und gewisse Situationen und Gefühle der dramatischen Personen entweder vorbereite oder mit entsprechenden Harmonieen begleite, oder die Empfindung, welche sie erregen, in Tönen nachklingen lasse — dieser Gedanke findet seine erste Veranlassung schon in den Traditionen über die Tragödie der Alten. Unsere Vorstellungen über die Art der Verbindung der Musik mit der Poesie in der griechischen Tragödie sind zwar durchaus nicht zu vollkommener Klarheit gediehen, allein so viel ist doch wahrscheinlich, dass der Vortrag mehr dem Melodramatischen, als dem Opernhaften ähnlich gewesen sei.

Unter den Neueren regte J. J. Rousseau zuerst das Melodrama durch seinen „Pygmalion" an, ein Werk, welches er in seinen späteren Jahren gedichtet und componirt hat. Es ist jedoch nicht ausgemacht, ob Georg Benda, welcher in Deutschland das erste Melodrama: „Ariadne auf Naxos" im Jahre 1774 auf die Bühne brachte, das Werk Rousseau's gekannt oder auch nur davon Kunde gehabt habe. Georg Benda (1721—1795) der bedeutendste Musiker dieser Künstlerfamilie, die aus Böhmen stammte, war erst in Berlin, dann seit 1748 Capellmeister in Gotha und genoss eines ausgebreiteten Rufes als Componist von Opern, Sinfonieen, Concerten u. s. w. Im Jahre 1772 kam die Seiler'sche Schauspieler-Gesellschaft von Weimar nach Gotha; sie besass in der bewunderten Brandes eine ausgezeichnete Künstlerin, und diese begeisterte Benda zu dem genannten Melodrama, das einen ungeheuern Erfolg in Deutschland hatte, auch in Paris mehrere Aufführungen erlebte. Der „Ariadne", von dem Manne der Brandes nach Gerstenberg's Gedichte der neuen Gattung gemäss eingerichtet, folgte eine „Medea", von Gotter gedichtet, die nicht minderen Beifall fand. Ein drittes Melodrama mit Chören: „Almansor und Nadine", wurde in Wien gegeben, fand aber weniger Verbreitung, als die beiden ersten. Auch in der Medea hatte er schon einen Chor angebracht. Dichter und Componisten die Fülle bemächtigten sich derselben Gattung, ohne jedoch dem Erfolge der Ariadne und Medea beizukommen.

Der Gefallen des Publicums an den Melodramen verlor sich durch die Vervollkommnung der Oper, und später kamen sie durch den Missbrauch, den die Franzosen mit dem Melodrama trieben, bekanntlich in Misscredit. Sonderbarer Weise führt aber das neueste Wagner'sche System der Oper und die Programm-Musik in ihrer letzten Consequenz, weil sie dem Worte die Hauptrolle zuweist und die Bedeutung der Musik ihm unterordnet, wieder auf das gesprochene Drama mit Musik zurück. Auch haben wir ja schon von Schumann und einigen Nachahmern Gedichte mit Pianoforte-Begleitung nicht für Gesang, sondern für Declamation. Das ist also schon wieder förmliche Melodramatik derselben Art, wie nach Benda's Zeit, als man Musik für Orchester zur Declamation oder plastisch-mimischer Darstellung von Gedichten componirte, wie Bernh. Anselm Weber (der um Gluck's Opern in Berlin hochverdiente Capellmeister) zu Schiller's „Gang nach dem Eisenhammer", Zumsteeg zu Klopstock's „Frühling", Lintpaintner zu Schiller's „Glocke", A. Romberg zum „Taucher" u. s. w.

Dass die Anwendung des Melodrams stellenweise im

Schauspiel und sogar in der Oper sehr wirkungsvoll sein kann, die Gattung also an und für sich durchaus nicht zu verwerfen ist, wenn nur der rechte Mann darüber kömmt, zeigten Cherubini im 3. Acte des Wasserträgers, Beethoven im 2. Acte des Fidelio in der Kerkerscene und im letzten Acte von Egmont, und besonders C. M. von Weber in Preciosa und im 2. Acte des Freischütz in der Beschwörungs-Scene in der Wolfsschlucht.

Nach der Ouverture zum Drama „Ariadne“ war der Gedanke ganz natürlich, auch zu Schauspielen, besonders zu Tragödien, Ouvertüren zu schreiben, zunächst wohl zu solchen, in denen der Dichter an gewissen Stellen Musik verlangte, z. B. zu Liedern, Aufzügen u. dgl. Auch darin ging der schon genannte B. A. Weber voran, indem er zu Schiller's „Wilhelm Tell“ nicht nur die Lieder des Fischers, Hirten u. s. w. und den Gesang der Mönche an Gessler's Leiche, sondern auch eine Ouvertüre componirte. Eben so zur „Jungfrau von Orleans“ Ouvertüre, Krönungsmarsch und Musik hinter der Scene während des Monologs. Muster in dieser Art lieferte nachher bekanntlich Beethoven in seinen Eröffnungs-Sinfonieen zu den Tragödien Coriolan und Egmont. Von der Flut der nachfolgenden Drama-Ouvertüren, besonders in der letzten Periode unserer Zeit, wollen wir schweigen: sie brachte hie und da wohl ein gutes Orchesterstück, aber die Ueberschriften waren meist eben so bedeutungslos, wie die „Forellen“, „Lorelei's“, „Novelletten“ und ähnliche Kindereien an der Spitze von Clavierstücken.

Da man nun einmal zu Ouvertüren zu Schauspielen gekommen war, so entwickelte sich daraus leicht der Gedanke von Zwischenacts-Musik im Drama, entweder als Nachklang des Eindrucks der letzten Scene eines Actes, oder häufiger als Vorbereitung der Stimmung für den folgenden, zuweilen auch Beides verbunden. Auch fehlte es dazu nicht an Vorbildern in der Oper, z. B. Cherubini's Vorspiele zum zweiten und dritten Acte des Wasserträgers, Beethoven's zum zweiten Acte des Fidelio, Weber's zum dritten Acte des Freischütz u. s. w.

So sind wir denn zu einer Gattung von Musik gekommen, welche offenbar als ein Fortschritt zu betrachten, allein nichts Anderes ist, als eine Entwicklung der melodramatischen Gattung, angewandt auf das reine Drama durch Eröffnungs- und Zwischenacts-Musik, wozu denn auch die Composition von denjenigen Accessorien des Drama's, bei denen der Dichter Musik fordert (Chöre, Lieder, Märsche, Tänze), und das rein Melodramatische gehört.

In dieser Gattung, die wir für einen Gewinn der Kunst halten, haben uns Beethoven zum Egmont, C. M. von Weber zur Preciosa, F. Mendelssohn-Bartholdy zum Sommernachtstraum und mit vorherrschendem Chorgesange zu der Antigone, zum Oedipus und zur Athalia treffliche Werke geliefert. Ihnen haben sich Meyerbeer durch die Musik zu Struensee, Schumann durch die zu Manfred angeschlossen, Anderer nicht zu gedenken, deren Leistungen nicht so bekannt geworden sind.

Nun wird uns aber der reine Genuss dieser Art von Musik im Theater meist sehr verkümmert. Unser Publicum ist nun einmal kein athenisches; es hält fünf Acte einer Tragödie hinter einander mit gespannter Aufmerksamkeit nicht aus, es muss dazwischen Pausen haben, die Männer, um frische Luft zu schöpfen und ans Buffet oder in den Foyer zu gehen, die Damen, um die Toiletten zu mustern und zu plaudern — und wohl uns, wenn sie nur im Zwischenact plaudern! Indessen vor dem Aufziehen des Vorhangs hat das Theater-Publicum Respect; so wie der Schleier, der die Geheimnisse der Zukunft verhüllt, emporrauscht, legen sich die Wogen der Unterhaltung, und Alles sucht sich schnell, so gut wie möglich, aus der nüchternsten Prosa wieder in die poetische Illusion zu versetzen. Wie die Regierenden den Volks-Charakter, so müssen die Regisseurs die Volks-Sitten studiren, folglich die Musik zu Schauspielen so viel als möglich bei offener Scene geben, wobei dann auch kleine Zwischenpausen durch Senken des Vorhangs anzubringen sind. (Wir haben ein ausführliches Scenarium zu Beethoven's Egmont-Musik Behufs einer derartigen Einrichtung schon im I. Jahrgang d. Bl., in Nr. 6 vom 6. August 1853, gegeben: allein — es ist wohl, wie so mancher andere Versuch, zu würdiger Aufführung classischer Meisterwerke beizutragen, ein Stück „Danaiden-Arbeit“ gewesen, denn unsere Intendanten, Regisseure und Capellmeister haben keine Zeit, dergleichen zu lesen!)

Da nun die melodramatische Musik, die musicalische Illustration des Drama's, in den Theatern selten eine würdige und ungestörte Ausführung erlebt, so versuchte man, sie in den Concertsaal zu verpflanzen, und mit Recht. Geschieht dies aber, so muss durchaus durch Declamation der Zuhörer auf die Bedeutung der Musik aufmerksam gemacht, ja, wo möglich, durch das gesprochene Wort ein Anklang derjenigen Stimmung in ihm geweckt werden, welche der Componist aus der Handlung des Drama's gerade aufgegriffen hat*). Die so genannten „verbindenden Gedichte“, die man dazu benutzt, verfehlen grösstentheils ihren Zweck durch ihre Länge, die aus dem Bestreben entsteht, dem Publicum die ganze Handlung des Drama's vorzuerzählen. Dies ist aber unnöthig und wird fast immer

*) Ganz ohne erläuternde Declamation, als eine Art von Sinfonie in mehreren Sätzen, lässt sich von den oben angeführten Compositionen allenfalls nur Mendelssohn's Sommernachtstraum-Musik aufführen.

langweilig, daher dem Eindruck der Musik eher schädlich, als förderlich. Unserer Ansicht nach muss eine solche Declamation vor allen Dingen kurz den Hauptstoff des Drama's und die Scene, wo die Handlung vorgeht, angeben, dann aber nur diejenigen Momente hervorheben, an welche die Musik sich anschliesst oder welche sie vorbereitet*).

Meyerbeer's Musik zu „Struensee", deren Aufführung hier in Köln im 5. Gürzenich-Concerte ohne Declamation Statt fand, konnte desshalb, zumal bei der Unbekanntschaft des grossen Publicums mit der Tragödie von Michael Beer, nicht zu vollem Verständniss und zu einheitlichem Eindrucke gelangen. Die Andeutungen im Programme reichten dazu nicht aus. Freilich müssen wir gestehen, dass die uns zu Gesicht gekommenen verbindenden Gedichte die beabsichtigte Wirkung ebenfalls schwerlich erzielt haben würden. Meyerbeer hat diese Musik im Jahre 1845 componirt, nach Robert (1831), den Hugenotten (1836), dem Feldlager in Schlesien (1842), und vor dem Propheten (1849), mithin in der Zeit der höchsten Blüthe des grossen Meisters.

Die Partitur enthält eine grosse Ouvertüre, die aus einem *Andante religioso* und einem feurig stürmischen *Allegro appassionato* besteht, in welches das Thema des Andante's wieder eingreift. Dieses Thema ist aus dem Melodrama, in welchem Struensee's Vater ihn zuerst wiedersieht, genommen, kehrt aber auch bei Struensee's Traume, bei seiner Ergebung in sein Schicksal und bei dem Abschiede von seinem Vater, der ihn segnet, wieder. Es konnte nicht gut einem anderen Instrumente, als der Harfe gegeben werden, wie denn Meyerbeer in solchen Dingen immer das Richtige trifft; die Harfe ist daher von Anfang bis zu Ende in dieser Musik wesentlich. Der Zeitpunkt, in welchem sie entstand, lässt schon darauf schliessen, was sich auch vollkommen bestätigt, dass sie alle Eigenthümlichkeiten von Meyerbeer's Stil in der Periode seiner vollsten Productionskraft enthält. Ausser der Ouvertüre gibt er noch 13 Nummern, theils Zwischenacte, theils Melodramen: überall treten sowohl die vorzüglichen, als seltsamen Eigenschaften jenes Stils hervor; geniale Züge, tüchtige Durcharbeitung, ästhetisches Urtheil, originelle und effectvolle Instrumentirung, ausdrucksvolle melodische Stellen erscheinen neben Gemachtem und Erkünsteltem, aus Neigung zum drastisch Wirksamen und zu bedeutungsvollem Detail durch Reflexion Gesuchtem, Begeisterung neben Klügelei. Der „Aufruhr" der Garden (Entreact Nr. 3) hat uns wenig befriedigt, obwohl er sehr geschickt gemacht ist. Das eingewebte dänische Volkslied: „Held Christian steht am hohen Mast", ist trotz eines Anklangs an die Marseillaise viel zu zahm zu einem Revolutionsliede: indess mag der Chor, der es nach M.'s Vorschrift hinter dem Vorhange und allmählich in immer weiterer Entfernung singen soll, alsdann mehr Effect machen, als im Concertsaale. Der ganzen zweiten Hälfte der Partitur, welche mit der glänzenden „Polonaise" Nr. 8 (S. 107 bis 143) beginnt, worauf die Musik in der „Dorfschenke" Nr. 9 (S. 144—170) folgt, dann den Nummern, welche theils die tragischen Scenen vorbereiten, theils sie melodramatisch begleiten, wandte sich bei der hiesigen Aufführung der Beifall des Publicums am meisten zu. Auch unserer Ansicht nach bilden sie den vorzüglicheren Theil der Struensee-Musik und sind reich an wirklichen Schönheiten.

*) Wir geben am Schlusse dieses Artikels verbindende Worte zu Mendelssohn's Musik zum „Oedipus in Kolonos", welche keinen anderen Anspruch machen, als zur praktischen Erläuterung der oben ausgesprochenen Ansicht zu dienen.

König Oedipus in Kolonos.

Zur Concert-Aufführung der Musik von F. Mendelssohn-Bartholdy.

(Introduction.)

Was eines grossen Dichters Geist geschaffen,
Und was das Volk der Griechen in Athen
Vor länger als zweitausend Jahren tief
Bewegt, im Bilde soll es sich euch zeigen,
Wozu den Rahmen uns die Tonkunst leiht.
Folgt in Gedanken denn uns nach Athen,
Wo Theseus herrscht, der Held aus Aegeus' Stamme.
In seinem Reiche liegt die Stadt Kolonos:
Dorthin und in den Hain der Eumeniden
Führ' ich euch jetzt. — Es naht ein blinder Greis,
Gestützt auf einen Stab und auf die Schulter
Der Tochter, die ihn liebevoll geleitet.
In ihm erscheint euch Oedipus, der König
Von Theben, einst beneidet in der Fülle
Des Glückes, jetzt ein Mann des schnöden Jammers!
Des Schicksals grauenvolle Wogen rissen
Ihn mit sich in den Abgrund. Schrecklich hellte
Des Sehers Spruch die Nacht des Unheils auf,
Das den Unschuldigen mit Fluch umstrickte:
„Vernimm, o Laïos' Sohn! Du hast den eig'nen Vater
Erschlagen und der eig'nen Mutter dich vermählt!" —
Da raubt' in Schmerz und Wahnsinn Oedipus
Sich selbst das Licht der Augen; arm, verbannt
Irrt' er umher: die eig'nen Söhne haben
Vertrieben ihn, das Volk im Grimm verhöhnt
Den Fluchbeladenen. Doch einen Trost
Vergönnt ein Gott: es ist der Tochter Liebe.
Es führt Antigone den Vater, ist
Sein Stab, sein Aug' und nimmt die Gaben an,
Die einem Könige das Leben fristen!

Er setzt sich nieder auf den rauhen Stein:
Doch Ruhe ward dem Müden nicht beschieden.
Kolonos' Bürger nah'n: er weichet schen
Von hinnen, denn er weiss es nicht, ob sie
Ihm neues Leiden bringen, oder Frieden.

(Nr. 1. „O schau', er entfloh!" *])

(Dann Nr. 1b. — 5 Tacte *D-dur* —.)

Da naht ein neuer Flüchtling sich aus Theben:
Ismene ist's, des Königs and're Tochter.
Doch neuen Jammer nur berichtet sie.
Der jüng're Bruder stiess den älteren
Vom Thron, Eteokles den Polynikes,
Und dieser rückt mit Heerrsmacht vor Theben.
Und ein Orakel auch verkündet sie:
„Dass Theben Unheil drohe, wenn Oedipus
Dereinstens nicht in Thebens Erde ruhe."
Drum wird der Fürsten Einer, Kreon, kommen,
Den König zu versuchen, heimzukehren,
Doch an der Heimat Gränze nur zu wohnen. —
Der König, zornentbrannt, flucht seinen Söhnen,
Und niemals werd' er diesen Ort verlassen,
Wohin ein Gott ihn sichtbarlich geführt.
Im Hain der Eumeniden soll sich sein
Geschick erfüllen; diese Göttinnen
Durch Opfer zu versöhnen, geht Ismene
Auf sein Geheiss zum stillen Heiligthum.
Das regt die Männer von Kolonos auf;
Von Neuem drängen ihre Fragen ihn.

(Nr. 2. „Grausam ist es." — Ohne die Worte des Melodrams, bis zum Schlusse in *D moll*, S. 18.)

Das Unheil, das die Götter über ihn
Verhängt, verkündet Oedipus den Männern.
Und wenn die That auch Grau'n erregt, so ruft
Des Thäters Unschuld doch das Mitleid wach.
— Da tritt zu ihnen ihres Landes Herr,
Theseus, der König von Athen. Es spricht
Vertrauend würdig Oedipus ihn an,
Und bittet um ein Grab an diesem Haine.
Der Edle weigert es dem Edeln nicht;
Wer kann den Staubgebor'nen glücklich preisen,
Bevor das Ziel des Lebens er errungen?
„Ich bin ein Mensch" — so spricht des Aegeus Sohn —:
„Auch mir kann jeder Tag das Unglück bringen.
Das weiss ich wohl; doch Eines weiss ich auch,
Dass Keiner mit Gewalt, so lang' ich hier
Gebiete, Dich von hinnen führen soll."

(Nr. 3. „Zur rossprangenden Flur.")

So winket auf Kolonos' Prachtgefilden
Dem Oedipus mit seinen Töchtern endlich
Die goldne Ruhe nach der Qual des Lebens. —
Da dröhnt der Rosse Huf, es blinken Waffen:
Das Unheil, das Ismene schon verkündet,
Es bricht herein. Kreon, der Fürst von Theben,
Hat frech die Jungfrau vom Altar hinweg
Gerissen, wo nach Oedipus' Gebot
Durch Opfer sie die Eumeniden sühnte.
Jetzt tritt er kühn heran, durch schlaue Rede
Den blinden Greis zur Rückkehr zu bewegen.
Der aber schleudert ihm des Zornes Blitz,
Ein Rachegeist der undankbaren Heimat,
Ins Antlitz, reisst der Falschheit Mantel ihm
Von Haupt und Schultern, stellt den Heuchler hin,
Der nur für sich um Gunst und Macht gebuhlt,
In seines Eigennutzes ganzer Blösse.

Da ruft Kreon: „So büsse deinen Stolz!
Ohnmächt'ger Bettler!" — und mit frechem Hohn
Reisst er Antigone, des Blinden Stab
Und Auge, aus des Vaters Armen: Seht,
Die Krieger führen sie hinweg — und Er,
Der Frevler, legt die Hand selbst an den König!

(Nr. 4. „Wohin, Fremdling?" S. 33 bis S. 34. Dann S. 36: „Ha, welch dreister Stolz!")

Vom Ruf der Seinen aufgeschreckt, erscheint
Theseus, der dem Poseidon Opfer brachte.
Doch hat er kaum den argen Raub vernommen,
So tönet laut sein königlich Gebot:
„Vom Altar weg sprengt mit verhängtem Zügel
Den Frevlern nach und stellet sie zum Kampfe.
Schamloser Fürst! Du bleibst in meinen Händen.
Du aber, Oedipus, vertrau' auf mich:
Wenn mich der Tod nicht abruft, rast' ich nicht,
Bis ich Dir Deine Kinder wieder gebe!"

(Nr. 5. „Ach, wär' ich bald")

Sie kehren an der Hand des Theseus wieder;
Antigone stürzt in des Vaters Arme:
„O, dass die Götter ein Mal, Vater, nur
Dein Auge öffneten, dass Du ihn schautest,
Den besten Mann, der uns Dir wiederschenkt!"
— „Seid ihr es wirklich?" — ruft der blinde Greis:
„Der Quell der Freudenthränen ist versiecht,
Mein Liebstes aber halt' ich fest umschlungen,
Es soll unselig doch mein Tod nicht sein,
Wenn sich die jammervolle Irrfahrt endet!"

(Nr. 6. „Wer ein längeres Lebenstheil.")

Die Männer von Kolonos steh'n gerührt:
Und dennoch regt in ihrem Innern sich
Die dunkle Ahnung eines Unheils, das
Dem Lande drohe, wenn den blinden Gast
Nicht sein Geschick erreicht. — Doch droben waltet
Allmächtig Zeus: er wird sein Schicksal lösen,
Dess Nahen schon des Donners Stimme kündet.

(Nr. 7. „Auf uns bricht von dem blinden Greis.")

Auf diesen Ruf erscheint der König Theseus.
Und Oedipus beginnt; „Die Gottheit drängt mich,
Die gegenwärtige. Folgt mir, o Kinder,
Und Du, o König! Das erlosch'ne Licht
Umklärt auf einmal meiner Augen Höhlen,
Zum letzten Mal, ich fühl' es, leuchtet's mir.
Ich will euch leiten, wie ihr mich geleitet,
Zum heil'gen Ort, dorthin, wo mir vergönnt ist,
Zu ruhen in des Grabes Schooss. — Seid glücklich!
Im Glück gedenket mein, des Scheidenden!"

(Nr. 8. Quartett und Chor: „Ist es verstattet.")

Wie er verschied, kein Sterblicher vermag
Es zu verkünden. Nicht Zeus' feuriges
Geschoss hat ihn entrafft, ein Sturm vom Meere

*] Bis zu dem Schlusse in *A-moll* S. 15 des Clavier-Auszugs. Die Worte des Melodrams werden nicht gesprochen. S. 13 singt der Chor: „So bist du Oedipus!" anstatt: „So bist du der!" — Nach dem Schlusse in *A-moll* eine kleine Pause, dann Nr. 1b ohne Worte.

Ihn nicht entführt. Die Götter winkten, und
Das Thor der seligen Gefilde that sich auf:
Dort wandelt er entsühnt mit seinen Ahnen.

(Von Nr. 9 der Schluss-Chor: „So lasst denn ab von Klage!")

Zur Geschichte des Liedes.

„Dr. Holland, Geschichte der Dichtkunst in Altbaiern. Pustet, Regensburg, 1862." Behandelt auch dies auf Veranlassung und durch Unterstützung Königs Max herausgegebene gelehrte Werk mehr die Dichtkunst, so war es doch nicht zu vermeiden, die Musik, so weit sie mit dem Kirchenliede zusammenfällt, herein zu ziehen. Da dieser Theil der ausgezeichneten, nicht genug zu empfehlenden Arbeit hohes musicalisches Interesse bietet, hoffte ich nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn ich das Bezügliche im Auszuge andeutete. In drei Abtheilungen verbreitet sich das Buch über Kirchenlied, Minnesang und Volkslied. Im Eingange sagt der Verfasser bezüglich des Kirchenliedes, dass es jetzt „eine glücklicher Weise antiquirte Meinung" ist, als habe vor dem 16. Jahrhunderte kein deutsches Kirchenlied existirt; es ist vielmehr das Gegentheil wahr. In den deutschen Sängerschulen zu Fulda, Eichstädt, Würzburg, welche der heilige Bonifaz gegründet hat, galt als Norm im Singen das Antiphonar des Papstes Gregor d. Gr. Eine ähnliche Schule gründete Corbinian zu Freising, wo die Musik so in Blüthe kam, dass der Ruf davon nach Italien erscholl, und Papst Johann VIII. sogar baierische Orgelspieler nach Rom berief.

In Baiern haben sich als Kirchenlieder-Dichter hervorgethan der als epischer Dichter bekannte Metellus aus Tegernsee; der Bischof Heribert von Eichstätt, der auch die Melodieen zu seinen Liedern setzte und dieselben öffentlich singen liess; Arnold von Vohburg, Conrad von Scheyern und der grosse Philosoph und Meister Albert der Grosse. Die Verfasser der zahlreichen Kirchenlieder vom 10. bis 16. Jahrhundert können nicht namhaft gemacht werden, weil zuverlässige Angaben hierüber fehlen. Hier muss bemerkt werden, was der Autor S. 417 schreibt: „Für die Wahrheit, dass solche Lieder auch öffentlich gesungen wurden, gibt Propst Gerhoh Zeugniss, der ungefähr um 1148 in seinem goldenen Commentar der Psalmen schreibt, dass im Munde der weltlichen Gottesstreiter Gottes Lob allgemeiner werde; denn es sei Keiner im ganzen christlichen Reiche, der die hässlichen weltlichen Lieder öffentlich zu singen wage, sondern die ganze Welt jubelt Christus Lob auch in Liedern der Volkssprache, am meisten unter den Deutschen, deren Sprache zu wohlklingenden Liedern geeigneter ist." In der folgenden Zeit ist ausser Walther von der Vogelweide, wenigstens unter den Minnesängern, die zu Baiern gehören, keiner zu finden, der besonders mit religiöser Dichtung sich befasst hätte. Der berühmte Prediger Berhtold munterte zwar zum Singen beim Gottesdienste auf, dass er aber selbst Kirchenlieder geschrieben hat, ist nicht bekannt.

Die folgenden Jahrhunderte, insbesondere das 15. Jahrhundert, sind überaus reich an geistlichen Liedern, namentlich an populär gewordenen Uebersetzungen der alten lateinischen Kirchenhymnen, so dass der Verfasser am Schlusse dieser Abtheilung mit Recht sagen kann: „So war denn der weltlich-geistliche Gesang und das Kirchenlied schon lange vorbereitet und ausgewachsen, als die Reformation kam, und mit kluger Berechnung die volksthümliche Sangeslust für ihre Zwecke gestaltete."

Als zweite Abart der lyrischen Dichtung betrachtet der Verfasser den Minnesang. Unter den Minnesängern ist der vorzüglichste Walther von der Vogelweide. Von diesem heisst es S. 470: „Was immer an Minnelust und Minneleid durch das Herz eines Dichters ziehen kann, das hat er im reichsten Grade empfunden und erlebt, und diese Zustände und Gefühle schildert er mit der zartesten Reinheit und innigster Klarheit; eine rührende Unschuld und heitere Naivetät tönt aus seinen Liedern, so dass er mit keinem seiner Zeitgenossen verglichen werden kann."

Mit dem Minnesänger Neidhart von Reuenthal tritt die Lyrik in ein neues Stadium. Sie verlässt den tiefen Ernst, welcher die Lieder älterer Zeit kennzeichnet, und neigt sich zur leichtfertigen, gemeinen Lebensanschauung hin. Dieser Verfall erreicht in den Meistersängern seinen Höhepunkt. Dagegen entfaltet sich die volksthümliche Lyrik in reicher Fülle. Als Beweis hiefür werden von dem Nürnberger Hans Rosenplüt einige Proben mitgetheilt.

Das dritte Buch des Werkes bildet die Geschichte der dramatischen Dichtung. Aus der Liturgie ist das religiöse Drama hervorgegangen und aus der Entartung dieses das weltliche Schauspiel und die Oper. Meisterhaft hat der Verfasser die mannigfaltige Entwicklung und allmähliche Verkümmerung des religiösen Schauspiels geschildert. Ueberhaupt muss genanntes Werk als ein vortreffliches bezeichnet werden. Der Verfasser versteht den massenhaften Stoff zu beherrschen und denselben in anziehender Weise dem Leser zugänglich zu machen.

Dr. Dom. Mettenleiter.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der kölner Männer-Gesangverein hat am 2. Februar ein Vocal- und Instrumental-Concert im grossen Gürzenichsaale unter der Leitung des königlichen Musik-Directors Herrn Franz Weber zum Besten des Baufonds der Mauritiuskirche gegeben. Es waren an 2500 Personen anwesend. Fräulein Adeline Büchner und Herr Simons (von Düsseldorf) ärnteten durch Solo-Vorträge stürmischen Beifall, und Herr Louis Brassin erregte durch sein bewundernswerthes Clavierspiel gewaltigen Enthusiasmus. Wir berichten darüber, so wie über die dritte Soiree des Kammermusik-Vereins und das Gastspiel des Herrn Marchesi an der Oper in nächster Nummer. — Auch das Benefiz-Concert des Herrn Peters, Dirigenten der Dickopf'schen Capelle, im Kometensaale den 30. Januar, war über die Maassen zahlreich besucht und brachte ausser mehreren recht gut ausgeführten Orchesterstücken (Sinfonie Nr. 15 in *G-dur* von Haydn mit gewaltigem Applaus, und Ouverturen von Cherubini und C. M. von Weber) auch einige Pianosachen, namentlich den ersten Satz von Hummel's herrlichem *A-moll*-Concert, welches Herr Emil Kayser, Zögling des hiesigen Conservatoriums, sehr brav vortrug. Wir hatten grosse Freude daran, diese echte Clavier-Composition, welche die Pianofortehelden unserer Zeit verschmähen, wieder einmal in einem *Concert populaire* zu hören. Auch brachte sie dem Spieler rauschenden Beifall.

Liszt's neueste musicalische Schöpfung: „Die heilige Elisabeth", mit einem Texte von Otto Roquette, wird wahrscheinlich, einem Wunsche des Grossherzogs von Weimar zufolge, zuerst auf der Wartburg aufgeführt werden.

Weimar. Das bei uns am Neujahrsabende regelmässig in den Räumen des grossherzoglichen Schlosses Statt findende Hof-Concert brachte diesmal ausserordentlich interessante Genüsse. Nicht nur, dass die Capelle mit gewohnter Präcision die Wagner'sche, dem stillen nürnberger Zunftsänger-Leben seltsam rauschend voranstürmende Meistersänger-Ouverture und die etwas farblose Meyerbeer'sche Welt-Ausstellungs-Introduction vorführte, auch die individuelle und persönliche Kunstleistung war auf das glänzendste vertreten. Camillo Sivori, der kleine Geiger aus Genua, schon vor Jahren in Deutschland als Schüler Paganini's gefeiert, tauchte mit seinem mächtigen Geigenspiel wieder auf. Zu allgemeiner Bewunderung trug er drei bedeutende Piecen vor. Neben ihm glänzte Johanna Jachmann-Wagner in den anziehendsten *beaux restes* ihres musicalischen Ruhmes. Sie sang Rossini, deutsche Lieder und Gluck mit einer Stimme, deren sonorer Klang dem Schauspiele jetzt angehört, die aber auch noch in der Oper unbestreitbar die alte mächtige Wirkung hervorbringen würde. Aus tiefster Seele quoll ihr: „Ich grolle nicht", ihr Gluck'sches: „Unaussprechlich ist mein Schmerz". Es geschah auf besonderen Wunsch der Grossherzogin, dass die grosse Opern-Tragödin sich im „classischen Weimar" noch einmal auf dem Gebiete zeigte, wo ihr sonst die reichsten Lorbern blühten.

Am 19. Januar hat Hans von Bülow ein Concert zum Besten der Schiller-Stiftung gegeben, wozu in gewohnter Huld der Grossherzog die Räume des Theaters zu benutzen gestattete. Eine Ouverture von Lassen, ein Prolog von Gutzkow eröffneten den Abend.

A. Dörffel's Leihanstalt in Leipzig. Es ist heutzutage eine Nothwendigkeit für jeden Musiker, sich mit den zur Musik gehörigen wissenschaftlichen Studien und Lehren bekannt zu machen, da ein blosser Praktiker gar leicht in das Handwerkerthum oder in oberflächliche, wenn auch oft glänzende, Seichtigkeit verfallen möchte. So allgemein nun unter den praktischen Musikern der Wunsch nach mehrseitiger Bildung in ihrem Fache hervorgetreten ist, so hat es doch bis jetzt an einer Anstalt gefehlt, welche für ein billigeres Honorar die oft so kostbaren musicalisch-theoretischen und historischen Werke, so wie die Partituren älterer und neuerer Meister hätte leiben können. Wir freuen uns daher aufrichtig, dass diesem Uebelstande durch einen tüchtig wissenschaftlich gebildeten, so wie praktischen Musiker abgeholfen ist, nämlich durch Herrn Alfred Dörffel in Leipzig, der schon vor einem Jahre eine Leihanstalt für musicalische Literatur für heimische und auswärtige Abonnenten gegründet hat, eine Anstalt, die nicht nur die seltensten Werke, wie z. B. Glareanus' Dodecachord, Gerbert's *Scriptores ecclesiastici*, *De cantu et musica sacra* desselben Verfassers u. s. w., sondern auch die meisten hervorragenden Componisten, wie Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Hiller u. s. w. in ihren sämmtlichen Werken vollständig besitzt. Die historisch geordnete Partituren-Sammlung würde für Kunstjünger und praktische Musiker ganz besonders zu empfehlen sein. Wir machen also alle sich für die Tonkunst Interessirenden auf diese Anstalt aufmerksam, da wir uns durch eigene Anschauung und Benutzung derselben überzeugt haben, dass sie ihr von vorn herein reichhaltiges Material nicht nur binnen einem Jahre mit vielen wichtigen Werken vervollständigt hat, sondern auch mit Anstrengung aller Kräfte von Tag zu Tag zu vermehren sucht. Ein jeder Musiker und Freund der Tonkunst möge sich daher einen Katalog beziehen und aus dem von Herrn Dörffel trefflich geschriebenen Vorworte zu der reichhaltigen Sammlung von musicalischen Werken den Standpunkt dieses überaus wichtigen Instituts kennen lernen. Die Bestellungen sind unter dem Titel: „Leihanstalt für musicalische Literatur von Alfred Dörffel in Leipzig, Petersstrasse Nr. 24 im grossen Reiter", anzubringen, worauf in der kürzesten Zeit die gewünschte Antwort und Auskunft erfolgen wird. Möge zum Nutzen der Kunst und Wissenschaft die Unterstützung des Publicums eine immer regere und theilnahmvollere werden.

Paris. Adelina Patti hat am Mittwoch den 28. Januar zu ihrem Benefiz in der italiänischen Oper *Don Giovanni* gegeben. Die Oper wurde am Donnerstag, Samstag und Sonntag bei überfülltem Hause wiederholt. Der Kaiser und die Kaiserin liessen die Künstlerin in ihre Loge rufen und übersandten ihr am folgenden Tage ein prächtiges Armband von Diamanten und Smaragden. Die Sängerin bleibt bis zum 15. Februar in Paris.

Der König von Holland hat Herrn Dufour, Herausgeber der *Revue et Gazette musicale*, den Orden der Eichenkrone ertheilt.

Von fremden Künstlern wird Frau Clara Schumann (erstes Concert den 15. Februar) erwartet. Jean Becker ist angekommen (erstes Concert den 25. Februar im Saale von Herz). Becker beabsichtigt, drei historische Concerte zu geben; im ersten wird er italiänische, im zweiten deutsche, im dritten französische und belgische Compositionen spielen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 7. **KÖLN, 14. Februar 1863.** **XI. Jahrgang.**

Pariser Briefe.

(Rückschau auf 1862 — *Così fan tutte* — Frech's Oratorium „Frühling" — Semet's „Undine" — Mozart's *Requiem* — Die Stumme von Portici — Adeline Patti.)

Ich habe länger als sonst geschwiegen: allein wenn nichts geschieht, so ist der Historiker überflüssig. Nun ist in der That in der ersten Hälfte des Winters bis zu Neujahr wenig Musicalisches geschehen, das sich über das gewöhnliche Kunsttreiben in Paris erhoben hätte; denn dass Mario als Raoul von den Franzosen begraben, nach acht Tagen aber als Almaviva bei den Italiänern wieder auferstanden, und dass Adelina Patti entzückt und Brillanten und Smaragde bekommt, sind doch keine Ereignisse für Deutschland. Zu erwähnen ist, dass die Italiäner es mit Mozart's *Così fan tutte* einmal wieder versucht haben — die Frezzolini, Alboni, Marie Battù (Despina), Naudin u. s. w. —, aber die Oper, welche zuletzt im Jahre 1820 hier gegeben worden, konnte es trotz der trefflichen Musik jetzt so wenig wie früher zu einem dauernden Erfolge bringen, da die Handlung gar zu läppisch ist. Auch die Wiederaufnahme von Cimarosa's *Il Matrimonio segreto* ist verunglückt.

Als Curiosum ist zu berichten, dass ein deutscher Componist, ein Herr J. F. Frech aus Esslingen in Schwaben, Anfangs December ein Oratorium von seiner Composition im Saale von Herz aufführte. Nach Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten" den „Frühling" — so nannte sich das Oratorium — noch einmal zu besingen, war von Herrn Frech wenigstens dreist. Sein Streben nach Einfachheit wäre recht lobenswerth, wenn es ihn nur nicht zu oft auf das Flache, Gewöhnliche und Langweilige führte, wofür einzelne gelungene Stellen doch nicht entschädigen können. Für das Grosse und Erhabene scheint Herr Frech keine Ader zu haben, denn sein Gewitter und seine Scene nach dem Gewitter sind gar zu zahm und kraft- und saftlos. Herr Frech soll Verdienste um den Männergesang und den schwäbischen Sängerbund haben, wie man hier sagte: wie er aber dazu gekommen ist, in Paris als Componist aufzutreten, weiss ich nicht.

Die tausendste Vorstellung von Boieldieu's *La Dame blanche* am 16. December v. J. war ein schöner Abend für das Theater der komischen Oper. Vorher wurde ein Act des *Jean de Paris* gegeben. Die Büste Boieldieu's wurde bekränzt und Achard sang Stanzen von Méry zur Feier des Tondichters. Der Kaiser und die Kaiserin waren zugegen. Die Einnahme betrug an 7000 Francs. Adrien Boieldieu schenkte seinen Einnahme-Antheil den Arbeitern in Rouen, der Geburtsstadt seines Vaters.

Die Wiederaufnahme von Gounod's „Faust" im *Théâtre lyrique*, durch die Erfolge der Oper in Deutschland veranlasst, hat die Hoffnungen der Direction nicht erfüllt. Es scheint entschieden, dass der Inhalt des Stückes, die populäre deutsche Sage, bei Euch der Musik eine bessere Aufnahme sichert, als hier.

Sonst wüsste ich aus dem Jahre 1862 nichts Bemerkenswerthes weiter. An neuen Opern hat es so gut wie keine gebracht: nur Grisar's „*La Chatte merveilleuse*" hat sich gehalten*); die „Königin von Saba" ist wieder nach Arabien gegangen, von wannen sie gekommen. Ein Journal nennt in seiner Musterung des vorigen Jahres diese Oper „einen zweiten missglückten Versuch, die form- und melodielose Musik in Frankreich zu acclimatisiren". Dagegen hat Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt", aufgefrischt durch Madame Ugalde, bereits über 400 Vorstellungen erlebt, was immerhin charakteristisch ist.

Das Beste vom vorigen Jahre ist die Bewilligung einer ansehnlichen Pension für Halévy's Witwe durch den gesetzgebenden Körper.

Das Jahr 1863 brachte uns gleich am 7. Januar im *Théâtre lyrique* eine neue dreiactige Oper: *Ondine*, Text

*) Vgl. Nr. 21 vom vorigen Jahrgang.

von Lockroy und Mestepès, Musik von Theodor Semet. Die Text-Verfasser haben aus dem schönen deutschen Märchen Undine ein höchst abgeschmacktes Stück gemacht, das keine zwei Worte der Besprechung werth ist, was man uns schon glauben wird, wenn wir nur sagen, dass der Wassergeist Kühleborn — *Fraisondin* genannt — zu einer Art von Kaliban gemacht ist, zu einem komisch sein sollenden plumpen Kerl, der gern isst und trinkt und sich in Rohheiten gefällt. Die Musik hat kaum zwei oder drei geniessbare Nummern, und dabei macht sie durch das Orchester Ansprüche auf den Stil von Weber oder Wagner!

Um sich von diesem grässlichen Unfalle zu erholen, hat die Direction den Plan gefasst, eine komische Oper nach Shakespeare's „Der Liebe Mühe umsonst" mit Mozart's Musik zu *Così fan tutte* in Scene gehen zu lassen, was noch diesen Monat geschehen soll. Wir sind neugierig.

Am 9. Januar, dem Tage nach den Obsequien des Cardinals Morlot, Erzbischofs von Paris, wurde in der restaurirten und mit schönen neuen Glasmalereien geschmückten Kirche *Notre Dame* Mozart's *Requiem* aufgeführt. Die eigentliche Feierlichkeit, zu welcher die Aufführung Statt fand, war die Beisetzung der sterblichen Reste aller früheren Erzbischöfe von Paris in die Gewölbe der restaurirten Kirche. Die geräumigen Hallen waren gedrängt voll und das Requiem wurde in grösster Stille und Andacht angehört. Leider war die Ausführung nicht so würdig und sorgfältig, wie es die erhabene Composition verlangt. Bass und Tenor waren zu schwach besetzt, die Kinderstimmen frisch und sicher, die Solisten unbedeutend. Die bewegteren Tempi ermangelten des geistigen Schwungs, es ging Alles zu lahm, und das ganz verkehrte Acceleriren und Retardiren, welches wahrscheinlich den gänzlichen Mangel an Nuancen des Ausdrucks ersetzen sollte, war unausstehlich. Lobenswerth ist, dass bei dem Bericht darüber die *Revue et Gazette musicale* die Gelegenheit ergriff, über Mozart's Musik im Gegensatz der jetzigen einige Worte an die Pariser zu richten, wiewohl es vergeblich sein wird. „Unsere Gewohnheiten" — heisst es darin —, „die Fortschritte der neueren Instrumentation, Fortschritte, die wir oft zu theuer bezahlen, um darauf stolz sein zu können, der Missbrauch des neu aufgefundenen Reichthums an Harmonieen entfernen uns von Tag zu Tag weiter von der Klarheit und formellen Begränztheit, von der edelklingenden Kraft, von der künstlerischen Einfachheit und Bescheidenheit in Anwendung der Klangmittel, was alles bei Haydn und Mozart war und die Werke der Tonkunst aus ihrer Zeit unsterblich machte. Daher finden denn auch die Freunde vom Lärm, von Uebertreibungen, von Schwulst, von rohem und materiellem Effect Mozart's Requiem zu ruhig, zu einfach, zu klar. Ja, klar wie der Himmel! Wenn der musicalische Gedanke an sich selbst schön, frei und lebendig ist und sich auch so entfaltet, was soll dann der sinnebetäubende Luxus der Instrumentation, mit dem man ihn umgibt?" u. s. w. —

Ein Ereigniss war die Aufführung der Stummen von Portici von Auber (den 19. Januar). Sie ist jetzt gerade siebenunddreissig Jahre alt, im Februar 1828 wurde sie zuerst gegeben, und was sie für Erfolge auf der Bühne und im politischen Leben der Staaten gehabt hat, ist bekannt. Uebrigens hat das Theater noch niemals eine Revolution gemacht, die nicht schon völlig reif zum Ausbruche war. Bei der „Stummen" waren sicher ihre Schöpfer, Scribe und Auber, die harmlosesten Politiker von der Welt, nicht Schuld an ihrer Wirkung in Brüssel.

Die jetzige Wiederaufnahme der Oper war schon lange im Werke: Michot, der zuerst bestimmte Masaniello, wurde krank und musste nach dem Süden gehen; Mario, der zweite, zog den Raoul als Debut vor, und dabei kam die „Stumme" gut weg; nun blieb nur Gueymard, der Retter in der Noth, der, wenn's gilt, durch Dick und Dünn geht. Er wurde denn auch Masaniello, schrie wie gewöhnlich unter lauten Bravo's in dem Freiheits-Duett, war aber für die zarten Gesänge, das Schlummerlied, den Abschied von der Fischerhütte u. s. w. nicht gemacht. Auch die Rolle der Fenella musste gewechselt werden, da die unglückliche, halb verbrannte Emma Livry noch jetzt nicht ganz wieder hergestellt ist.

Durch die Alten, welche sich der ersten Aufführung erinnern, ist uns das Räthsel gelöst worden, wie es möglich gewesen, einer Sprachlosen die Hauptrolle in einer Oper zu geben. Allerdings kann es im Grunde nichts Wunderlicheres geben, allein es verliert doch am Gehässigen, das es für die Aesthetik hat, wenn man die Veranlassung dazu erfährt. Diese entsprang nicht aus einer Laune oder einem Haschen nach dem Seltsamen, sondern war eine rein äusserliche. Nach dem Abgange der grossen Sängerin Madame Branchü hatte man an der grossen Oper keine dramatische Sängerin, welche der Rolle der Fenella, die ursprünglich auch musicalisch die wichtigste sein sollte, gewachsen gewesen wäre. Die Damoreau-Cinti war bloss treffliche Coloratursängerin, für die Prinzessin war also gesorgt, aber für die Fenella war keine ebenbürtige Sängerin da. Nun hatte aber eine Tänzerin, Demoiselle Noblet, die Kunst der pantomimischen Darstellung ernster Situationen auf eine bewunderte Höhe gebracht, und dies brachte die Verfasser der neuen Oper darauf, die Schwester Masaniello's stumm zu machen und die Fenella der Noblet anzuvertrauen. In Deutschland und überhaupt bei absoluter Kunst-Production wäre das unmöglich gewesen; allein in Paris, wo alle Opernrollen für bestimmte Künstler ge-

schrieben werden, wo die Wirkung zwischen allen Betheiligten, Dichtern, Componisten und Darstellern berathen wird, hatte das nichts Auffallendes, und wie Scribe und Auber den Masaniello auf Nourrit, die Elvire auf die Damoreau u. s. w. berechneten, so strichen sie auch die musicalische Fenella und gaben die pantomimische der Noblet.

Abgesehen von dieser Curiosität, ist es für die Geschichte der Oper unzweifelhaft, dass die „Stumme von Portici" eine Revolution auf dem französischen Opern-Theater gemacht hat, dass ihr Erscheinen eine Epoche bezeichnet, mit welcher die neuere grosse Oper der Franzosen begann, die man äusserlich als die fünfactige und vier- bis fünfstündige charakterisiren kann. Innerlich aber trennte sie durch Inhalt und Form die Oper der alten Zeit von dem musicalischen Drama der neueren und wandte den Geschmack des Publicums, welcher der ernsten Oper immer noch als einer Art von antiker Tragödie anhing (Gluck, Sacchini, Spontini), auf den Realismus, man möchte in Bezug auf Musik sagen: Melodramatismus der Modernität, von welchem jetzt die Theater leben.

Bisher hatte die Oper, wie das recitirende Drama, die Theilnahme der Zuschauer stets auf einzelne hervorragende Personen beschränkt, der Chor griff fast gar nicht in die Handlung ein und spielte nur bei Aufzügen, oder reflectirend, dem Chor der griechischen Tragödie hierin ähnlich, eine Rolle. In der „Stummen" aber trat zum ersten Male das Volk mithandelnd auf, ja, es wurde ihm eigentlich die wichtigste Rolle im ganzen Drama zugetheilt, und somit war dem Chor eine ganz andere Stellung in der Oper eingeräumt, wie bisher, und die Musik musste in den Chören das Volk und dessen momentane Stimmungen und Situationen eben so zu charakterisiren suchen, als dies bei den einzelnen Hauptpersonen geschah. Dies war offenbar ein Fortschritt, den Auber that und den die folgenden Componisten ausbeuteten, Rossini im Tell, Meyerbeer in den Hugenotten und im Propheten u. s. w. Dieses handelnde Leben im Chor bedang nun auch mehr Wahrheit in der Regie und Scenirung, ja, im Costüme: die zwei steifen Spaliere zu beiden Seiten der Bühne, welche die Choristen zu bilden pflegten, verschwanden und machten natürlichen Gruppirungen Platz, wodurch ganz neue plastische Effecte erreicht wurden, und die passenden Trachten, an die wir jetzt gewöhnt sind, machten einen ganz neuen Eindruck. Haben wir doch ältere Habitué's der Oper jetzt erzählen hören, welches Aufsehen bei der ersten Aufführung die neapolitanischen Fischer und Lazzaroni in ihren offenen Westen, blosser Brust und blossen Beinen, ein jeder in andere Farben gekleidet, erregt haben, so dass von erschreckender Wahrheit, ja, von Scandal die Rede gewesen. Nimmt man dazu, dass damals die Luft schwer war von revolutionären Dünsten, dass die Musik der Oper in vielen Stellen den Ton richtig traf, oft mehr durch hinreissende Gewalt des Rhythmus, als durch Neuheit der Melodie, so wird man sich über den ungeheuren Erfolg nicht wundern.

Die drei ersten Vorstellungen haben auch jetzt wieder, nachdem die Oper eilf Jahre geruht, gewaltig durchgeschlagen, und die Massen strömen bis heute immer noch zu. Eine Revolution wird es aber desshalb nicht geben; die dritte Vorstellung sahen sich der Kaiser und die Kaiserin ganz gemüthlich mit an und applaudirten gar merklich; das feurige Freiheits-Duett musste wiederholt werden, auch das Gebet vor der Revolution. An der Partitur ist nichts Bedeutendes geändert; nur das erste Allegro der Arie des Alfonso mit Chor ist gestrichen, dagegen dessen Recitativ, weil zum Verständniss der Handlung nothwendig, und das grosse Versöhnungs-Duett zwischen Alfonso und Elvira im Anfange des dritten Actes vor der Markt-Scene, das ich in Deutschland nie gehört habe, wieder hergestellt. Wenn die Ausführung der Hauptpartieen, hauptsächlich des Masaniello, Manches zu wünschen übrig liessen, so war dagegen die Anordnung und das Leben in den Volksscenen ganz vortrefflich. Im dritten Acte war vor der Tarantella noch eine Ballet-Scene eingelegt, in welcher eine junge Tänzerin, Laura Fonta, ein Mädchen von kaum siebenzehn Jahren, mit dem glänzendsten Erfolg auftrat. Auber hatte dazu eine recht frische und anmuthige Musik geschrieben. Die Fenella, auch eine ganz junge Tänzerin, Marie Vernon, zeigte viel Talent, aber auch zuweilen eine sehr störende Uebertreibung. Der Schluss ist vernünftiger geändert; die Geographie ist zwar immer die schwache Seite der Franzosen gewesen, allein wir sind jetzt an vierzig Jahre weiter gekommen, man fürchtete doch, einige Zuschauer möchten erfahren haben, dass man von Neapel nicht während einiger Tacte bis zum Krater des Vesuvs kommen könne, und so liess man die Schwester Masaniello's vor Schmerz bei der Nachricht von seinem Tode sterben, und Auber widmete ihr einige sanfte Harmonieen. Der Vesuv speite indess zu seinem eigenen Vergnügen prachtvoll genug, zuletzt sogar im Wettkampf mit dem elektrischen Lichte des Sonnenaufgangs!

Nun noch ein Wunder! Don Giovanni ist vier Mal hinter einander bei brechend vollem Hause gegeben worden! Ei, haben sich die Pariser so zu Mozart bekehrt? Das nicht, aber zu Adelina Patti als Zerline, welche übrigens in dieser Rolle mehr als hübsche, feine, coquette Schauspielerin glänzt, als durch ihren Gesang. Aber auch dieser war reizend, wiewohl sie ihre wunderschönen Triller und Coloraturen nicht darin anbringen konnte, denn

[*]

sie sang Mozart, wie er geschrieben steht, was sehr lobenswerth war. Ihr *Batti, batti* und *Vedrai carino* waren für Masetto unwiderstehlich, und nicht bloss für ihn: aber dem Zuschauer raubten sie doch nicht die leisen Zweifel an Zerlinchens Treue. Die übrigen Partner waren ihrer Aufgabe keineswegs gewachsen: Delle Sedie der plumpe Schatten eines Don Juan, die Frezzolini eine Anna, deren Wollen mit den Trümmern einer abgesungenen Stimme kämpft, die Guerra ohne Wollen und Können, und so weiter. Aber die Einnahme fabelhaft: in der ersten Vorstellung, zum Benefiz der Patti, waren auch der Kaiser und die Kaiserin anwesend: ungeheurer Applaus, Blumenbouquets von noch nie da gewesenen kolossalen Dimensionen für die junge Heldin des Tages. Sie hat hier die *Amina, Lucia, Rosina, Norina* (in Don Pasquale) und *Zerlina* gesungen: am 16. verlässt sie Paris, um Wien in Bewegung zu setzen.

Paris, den 8. Februar 1863. B. P.

Aus Darmstadt.

(Gounod's „Königin von Saba".)

Am 25. Januar fand die erste Aufführung der neuen Gounod'schen Oper: „Die Königin von Saba", und zwar unter persönlicher Leitung des Componisten Statt. Der Erfolg übertraf alle Erwartungen. Die Musik ist in breitem, grossem Stile ausgeführt und enthält prachtvolle Einzelheiten, die das überaus zahlreiche Publicum in wirklichen Enthusiasmus versetzten. Wie im Faust, so ist auch in der Königin von Saba der dritte Act musicalisch der bedeutendste, und die reizenden Frauenchöre, das Duett zwischen Balkis (Frau Bertram-Meyer) und Adoniram (Herr Grimminger), das darauf folgende Quartett und Finale (Septett) gehören unbedingt zu dem Besten, was die Neuzeit producirt hat. (!) Die Ausstattung war eine wahrhaft überraschende. Die Frische und Farbenpracht der Costüme blendete eben so, wie die prächtigen Decorationen (von Schwedler) — darunter vorzüglich eine panoramatische Ansicht von Jerusalem — zur Bewunderung hinrissen. Doch das Grossartigste leistete der Maschinen-Künstler Karl Brandt in der Vorführung des Gusses des „ehernen Meeres" (Act II.). Es ist dies ein Bild, eine Handlung, wie man wohl noch auf keiner Bühne gesehen. Brandt hat alle französischen vorgeschriebenen Feuerwerks-Künste verschmäht und sich an die Natur der Sache gehalten. Dem Hochofen entströmt das glühende Metall; bald findet es die Canäle zur Form verstopft, füllt die Grube, worin Form und Model stehen, und breitet sich dann in feuriger, rothglühender Masse über den Boden, den ganzen Bühnenraum aus. Die Gluth erfasst die hohen, geschmückten Säulen des Thrones, das gewaltige Balkenwerk, welches im Zusammenbrechen den Hochofen zertrümmert, während im Vordergrunde das reiche thronartige Gebäude, gleichfalls durch das Feuer zerstört, mit seinen Trümmern die Bühne bedeckt. Es war ein ergreifender Anblick, und noch nie hat wohl das darmstädter Hoftheater das Publicum in gleicher Aufregung gesehen. Brandt wurde mehrmals gerufen, eben so der Maler Schwedler. Von gleich grosser Wirkung ist auch die Apotheose des fünften Actes. Der Erfolg der ganzen Oper war, wie schon bemerkt, gewaltig, entscheidend. Gounod wurde mehrmals jubelnd gerufen. Er empfing vom Grossherzog den Philipps-Orden, vom Orchester ebenfalls eine sinnige Anerkennung, und Alles vereinigte sich, ihn für den Nichterfolg seines grossen Werkes in Paris zu entschädigen. Er wird die zweite Aufführung, Sonntag den 1. Februar, abermals persönlich dirigiren. Jetzt hat er Darmstadt verlassen, um, einer Einladung von Berlin folgend, alldort seinen Faust zu dirigiren. Eine Menge künstlerischer Notabilitäten, Intendanten, Directoren wohnten der Aufführung der Oper bei, welche nicht verfehlen wird, gleich dem Faust die Runde über alle deutschen Bühnen zu machen.

Wir geben diesen Bericht, der uns von guter Hand zugeht, als historischen über den Erfolg der „Königin von Saba" in Darmstadt, und weil er zugleich charakteristisch für die jetzigen Zustände der dortigen dramatischen Kunstanstalt ist. Es scheint fast, als kehrte die Zeit wieder, wo deutsche Höfe die Losung für ihre Bühnen-Vorstellungen aus Frankreich holten! Doch nein — dies ist im vorliegenden Falle nur in so fern wahr, als die darmstädter Hofbühne den grossen Kostenaufwand, der den deutschen Componisten so oft als Grund der Nichtaufführung ihrer Opern entgegen gehalten wird, für eine französische Oper nicht gescheut hat; im Uebrigen aber findet dieses Mal das umgekehrte Verhältniss Statt, die deutsche Bühne soll einer Oper, die in Paris durchgefallen ist, wieder auf die Beine helfen! Und worauf stützt sich diese Hoffnung, die auch der geehrte Herr Correspondent in Obigem ausspricht? Auf zwei Dinge: auf den Erfolg von Gounod's Faust in Deutschland und auf die Nachahmung eines dramatischen Stils in der Königin von Saba, nämlich des Wagner'schen, wofür man in Darmstadt schwärmen soll, wie es heisst.

Wir erlauben uns, an der Erfüllung dieser Hoffnung zu zweifeln. Gounod's „Faust" verdankt seine grosse Popularität in Deutschland — die Pedanten mögen klagen, so viel sie wollen, über die Gutmüthigkeit des deutschen Volkes, das die Misshandlung seines grossen Dichters ruhig

erträgt —, er verdankt gerade diesem Inhalt, der allbekannten und echt deutschen Volkssage vom Faust und dem Teufel, den grössten Theil seines Erfolges; der Inhalt verschaffte der Musik Aufmerksamkeit und Theilnahme, und dadurch kam ihr Kunstwerth ebenfalls zur Geltung. Dieser ist aber im „Faust" bei Weitem bedeutender, als in der „Königin von Saba". Das Buch vollends der neuen Oper ist so entsetzlich dumm, dass unser pariser Correspondent wahrlich vollkommen Recht hat, wenn er behauptet, dass das so genannte lyrische Drama der Franzosen jetzt zur Caricatur geworden sei, und dass alles Unsinnige und Monströse, was man im „*Juif errant*", im „Jüngsten Gericht", in der „Blutigen Nonne", „Herkulanum" u. s. w. gesehen habe, nichts sei im Vergleich zu dem Widersinnigen, Ungeschickten und Ungeheuerlichen, das diese „Königin von Saba" auf die Bühne bringe, wo einst Gluck's, Cherubini's und Spontini's Werke glänzten*). Es ist wahr, dass die Bearbeiter des deutschen Textes für Darmstadt, der uns vorliegt, die Herren Dräxler-Manfred und Pasqué, ihr Bestes gethan haben an einzelnen Stellen, wie sie denn auch die kolossal lächerliche Phrase Adoniram's, der, als er sich selbst verbannt, dem Könige Salomo zuruft: „*Je n'emporterai que mon manteau!*" und anderes Schwülstiges geändert haben: allein die Missgestalt des Ganzen konnte die Tilgung einzelner Flecken doch nicht bessern. Nun ist es aber klar, dass der Wagner'sche musicalische Stil sich nur an Wagner'schen Dramen oder Legenden ertragen lässt, und wenn er schon bei Wagner's eigenen Gedichten oft ins Monotone, Gewöhnliche, Unmelodische und bloss Klangreiche umschlägt, wie soll er dann bei seinem Nachahmer in Verbindung mit einem so unpoetischen Texte, der durch seine Schwülstigkeit oft geradezu ins Possenhafte fällt, irgendwie auf die Dauer wirken können?

Bevor wir die Partitur gesehen oder einer Aufführung beigewohnt, haben wir allen Grund, an der Ansicht unseres Correspondenten in der angeführten Nummer 11 des vorigen Jahrgangs und an dem übereinstimmenden Urtheil der pariser Kritik, welche sonst Gounod mit Recht sehr wohl will, festzuhalten. Wir sind neugierig, ob ein allgemeinerer Erfolg der Oper in Deutschland den französischen Kritiker Lügen strafen wird, der vor einem Jahre sagte: „Wir müssen es mit tiefem Bedauern, aber mit dem Freimuth, den man einem Genie, das sich verirrt, schuldig ist, aussprechen, dass Gounod sich in eine um so bedauernswerthere Stilgattung geworfen hat, als es ihm zu einer verzeihlichen Durchführung derselben eben so sehr an Wagner's interessanten Excentricitäten, als an der deutschen Tiefe fehlt."

---

*) S. Nr. 11 vom Jahrgang 1862 und Nr. 14 eben desselben.

Das Cäcilien-Concert am 6. Februar in Münster.

Der Musikverein in Münster pflegt jedes Jahr am Cäcilien-Tage ein grösseres Concert zu geben, welches dieses Mal vom November des vorigen Jahres bis zum 6. Februar dieses Jahres verschoben worden ist, um den eben fertig gestellten neuen Saal benutzen zu können. Der Einsender dieser Zeilen hat das Concert besucht und ermangelt nicht, einige Mittheilungen zu machen.

Vor Allem ist dann von dem neuen Saale zu sprechen, denn es ist gar nicht gleichgültig, ob ein Concert in schön und zweckmässig ausgestatteten Räumen gehalten wird, oder ob der Dirigent mit akustischen Schwierigkeiten und dergleichen zu kämpfen hat.

Der neue Saal ist im Rathhaus-Gebäude errichtet, in welchem sich schon der berühmte so genannte Friedenssaal befindet, misst 80 Fuss in der Länge, 42 in der Breite; die Decke, in Eichen-Construction errichtet, läuft in der Form eines so genannten Tonnengewölbes spitz zu, bei einer Höhe von vielleicht 40 Fuss, das Ganze in gothischem Styl reich und in harmonischen Farben geziert, und bot der Saal bei glänzender Beleuchtung einen imposanten Anblick, welcher durch die vielen in reichem Blumenschmuck prangenden Damen noch erhöht wurde. Zu Concerten und anderen Festlichkeiten ist das Local ganz geeignet, es steht mit einem Civil-Casino in Verbindung, hat ausreichende Vorräume, und sogar der Corridor und die Treppenfluren sind geheizt! Der Hauptsaal erfreut sich dabei einer vorzüglichen Akustik, so dass die Bewohner Münsters auf dieses Festlocal stolz sein dürfen.

Unter Leitung des dortigen Capellmeisters Herrn Julius Otto Grimm wurde der „Messias" von Händel aufgeführt, also ein gutes Zeichen, indem man es als eine Pflicht angesehen hat, das Festlocal mit einem classischen Werke einzuweihen. Das Concert selbst gereicht dem Dirigenten und den Ausführenden zur Ehre, und in Verbindung mit dem für den folgenden Tag arrangirten Künstler-Concerte verdient es die Benennung eines westfälischen Musikfestes; namentlich zeichnete sich der Chor und unter diesem wiederum Alt und Tenor aus, wodurch dann die einzelnen Stimmen in den gewaltigen Chören klar und deutlich hervortraten, besser, als wir es in Köln zu hören gewohnt sind. Die Bewohner von Münster sind aber auch klüger, wie wir in Köln, und halten nicht zehn grosse Concerte im Jahre, wesshalb denn dort auf die so wichtigen Chorproben mehr Sorgfalt verwandt werden kann.

Es war auch eine Orgel im Saale aufgestellt, aber keine vollständige, und fehlten die schweren Register, so dass die Orgelbegleitung bei dem vollen Chor gar nicht zur Wirkung kam, sogar im Saale nicht gehört werden

konnte. In dem Programm war angegeben, dass die Instrumentirung Mozart's zugleich mit der vorgeschriebenen Orgelbegleitung Statt finde; wie diese Verbindung ins Werk gestellt und was von der Instrumentirung Mozart's beibehalten worden, ist mir nicht klar geworden; fast durchgängig wurde die Orgel nur bei den Recitativen gebraucht, wogegen die Arien von dem Orchester begleitet wurden. Die Soli waren sehr tüchtigen Kräften anvertraut, nämlich: Sopran Fräulein von Siebold aus Göttingen, Alt Fräulein Weiss aus Hannover, Tenor Herr Otto aus Berlin und Bass Herr Bletzacher aus Hannover. Die Sopranistin, dem Vernehmen nach eine Schülerin des Dirigenten, hat zwar keine sehr starke, aber doch ausreichende Stimme, und hat ihre Partie mit Nachdenken, Gemüth und, ich möchte sagen: mit Adel durchgeführt. Die drei anderen Solisten sind bekannter und auch schon in Köln gehört worden. Die Stimme des Bassisten Bletzacher kam in dem mässig grossen Saale zu schönerer Entwicklung, als bei seinem letzten Auftreten in Köln, und kann man diesem Sänger eine gute Zukunft versprechen, namentlich wenn er durch fleissiges Studium den noch holperigen Vortrag der Rouladen zu überwinden verstehen wird.

Es ist mir abermals aufgefallen, dass, wenn auch die Solisten einzeln alle vier vortrefflich sind, die Ensembles nicht gut gelingen. Im „Messias" kommen mehrere Quartette mit Chor vor, wobei die Solisten zuerst dasjenige vorzutragen haben, was später der ganze Chor wiederholt. In diesen Nummern löste der Chor seine Aufgabe besser, wie die Solisten. Diese mögen indess zu entschuldigen sein, sie kannten sich vielleicht gar nicht, kamen von verschiedenen Seiten und aus weiter Ferne daher und sollten nun nach kurzen Proben sofort das Vollendete leisten!

Dass die dortigen Solisten wirkliche Befähigung besitzen, hat sich bei dem Duett im dritten Theile gezeigt, welches Fräulein Weiss und Herr Otto sehr gut und übereinstimmend vorgetragen haben.

Ich kann die Bemerkung nicht unterdrücken, dass ich den Wunsch hege, die Dirigenten möchten die Pietät gegen grosse Meister dann und wann ausser Acht lassen und Kürzungen vornehmen; der bei Weitem grösste Theil des Publicums würde es gut aufgenommen haben, wenn durch Auslassung einiger Arien und Chöre die vierstündige Dauer des Concertes verringert worden wäre.

Dem für den folgenden Tag arrangirten Künstler-Concerte habe ich nicht beigewohnt; ohne Zweifel ist es bei den bedeutenden vorhandenen Kräften sehr gut ausgefallen.

Köln, im Februar 1863.

Aus Petersburg.

(Plane gegen die italiänische Oper — Das russische Nationaltheater.)

Den 25. Januar 1863.

Wiewohl wir jetzt noch inmitten der Saison der italiänischen Oper sind, so bereitet sich doch schon eine dumpf grollende Revolution gegen dieses kaiserliche Kunst-Institut vor. Sie hat ihre Quelle in zwei Dingen: erstens sieht man ein, dass die Kosten der Unterhaltung zu enorm sind, und zweitens empört sich der Nationalsinn immer mehr gegen alles Fremde und will auch in der Kunst und Literatur nur das Einheimische begünstigt wissen. Es heisst, der Beschluss sei von der Verwaltung bereits gefasst, für den nächsten Winter die italiänische Oper fallen zu lassen, wenn das Abonnement nicht vollständig die Kosten deckt. Man hofft dadurch das Gleichgewicht in dem Theater-Budget wieder herstellen und dagegen die russischen Theater unterstützen zu können. Der Vorschlag, die italiänische Oper, wie in London und Paris, auch hier einem Privat-Unternehmer zu übergeben, wird ernstlich erwogen. Ein solcher würde eben so gut wie seine Collegen in London, Paris, Wien u. s. w. im Stande sein, vorzügliche Künstler zu engagiren, wie das sein eigener Vortheil erheische, während die Verwaltung jetzt alle Engagements in die Hände von Agenten legt, die gar kein Interesse an der Kunstanstalt selbst haben, und auf diese Weise Hunderttausende von Franken verschwendet werden, um europäische Celebritäten zu bekommen, wenn auch an gar manchen von ihnen oft schon der freche Zahn der Zeit sichtbar genagt hat. Auch würde dann in das ewige Einerlei des Repertoires, das Einen zur Verzweiflung bringt, eher einiger Wechsel kommen. Kann man sich bei den jetzigen Zuständen darüber wundern, dass auch die reichsten Dilettanten es müde werden, sich ein so monotones Vergnügen für so enorme Kosten zu verschaffen? Eine Loge im ersten Range kostet für einen Abend 25 Silberrubel (zu 1 Thlr. $2\frac{1}{4}$ Sgr.), im zweiten Range 12; ein Fauteuil im ersten Range 8 Rubel, und der niedrigste Preis im ganzen Hause ist immer noch 2 Rubel.

Nun stehen bis jetzt auch das deutsche und das französische Theater unter kaiserlicher Verwaltung; auch auf diese soll nach den Ansichten der Nationalen das Concurrenz-System durch Unternehmer eröffnet und alle Staats-Unterstützung nur der russischen Oper und dem russischen Schauspiel zugewendet werden.

Im Princip kann man nichts dagegen haben; ob aber Petersburgs hoher Adel, dessen Bildung und Geschmack, man mag sagen, was man wolle, noch immer auf Franzosen- und Deutschthum basirt ist, und die Masse von

Fremden die ausländischen Kunst-Institute entbehren können, ob auf der anderen Seite das russische Drama und vollends die russische Oper bereits so erstarkt sind, dass sie alle Gebildeten befriedigen können, das ist eine andere Frage. Denn wenn die kaiserliche Verwaltung aufhört, so werden sich nur sehr schwer Unternehmer finden, welche die grossen Gefahren nicht scheuen, die in Petersburg für ein Theater als Privat-Unternehmen bestehen, zumal da ein ungeheures Capital erfordert wird, um, wie es hier Sitte ist, von vorn herein allen Ausgaben für Hausmiethe u. s. w. durch baare Vorausbezahlung gerecht zu werden.

Das russische Schauspiel und Lustspiel machen in der That grosse Fortschritte; man gibt zwar viele Uebersetzungen, aber es fehlt auch keineswegs an National-Producten, freilich von sehr verschiedenem Werthe. Der fruchtbarste dramatische Schriftsteller ist jetzt Ostrowski; in seinen Schauspielen und Sittengemälden fällt er stark in die Manier der Frau Birch-Pfeiffer. Die Darstellung zeigt mitunter treffliche Talente: bei dem weiblichen Personal ist Schönheit hier ein Haupt-Erforderniss, das dann aber auch hier, wie anderswo, oft zu Heirathen führt, welche die Talente der Kunst wieder entziehen. In diesen Tagen machen zwei der besten Schauspielerinnen und eine Tänzerin, alle drei geborene Russinnen, glänzende Partieen, die eine vermählt sich sogar mit einem Officier der Garde-Cuirassiere! Das ist in der That ein grosser Fortschritt, und man darf nicht mehr sagen, dass die steigende Civilisation in Russland nur nach der steigenden Scala der Steuer-Einnahme von Champagner zu beurtheilen sei!

Mit der russischen Oper will es dagegen nicht recht vorwärts; wir haben wohl Componisten, die Opern auf russische Texte schreiben, aber ihre Musik hat nichts Eigenthümliches mehr, es ist eben Allerwelts-Musik. Seit Michael Glinka's „Das Leben für den Czaar" (1839) haben wir eigentlich keine wirkliche National-Oper wieder gehabt, es war die erste und die letzte. Schon seine zweite Oper: „Ruslan und Ludmilla", ist dem Charakter der ersten entfremdet und hat neben den Volksliedern viel Italiänisches, Französisches und Deutsches. Dasselbe ist der Fall bei den Opern seines Nachfolgers Dargomyski. Das hindert indess nicht, dass die Russen jeden neuen Versuch mit Begeisterung aufnehmen und ihm Erfolg bereiten, der aber freilich nicht lange vorhält. Man ist jetzt wieder in der Erwartung eines solchen Versuches: in diesen Tagen wird „Natascha", eine Oper von Villebois, einem Erzrussen, obgleich von französischen Eingewanderten stammend, zur Aufführung kommen. *Nous verrons!*

N. St.

Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn **Ferdinand Hiller.**

Dinstag, den 10. Februar 1863.

Programm. I. Theil. 1. Sinfonie in *B-dur* von J. Haydn. — 2. Arie aus „Idomeneo" von Mozart (Frau Lemmens-Sherrington). 3. *Salve Regina* für Solostimmen, Chor und Orchester von F. Wüllner. 4. Fünftes Concert für die Violine von Molique (Herr Concertmeister L. Strauss). 5. Variationen für Sopran von Pucitta (Frau Lemmens-Sherrington).

II. Theil. 6. *Les Arpèges* von Vieuxtemps (Herr L. Strauss). 7. Schatten-Walzer aus Dinorah von Meyerbeer (Frau Lemmens). 8. Ouverture zu „Olympia" von Spontini.

Frau Lemmens-Sherrington, eine der gefeiertsten Gesangesgrössen in England und als solche auch den Lesern der Niederrheinischen Musik-Zeitung aus den Berichten über die dortigen Musikfeste und die londoner Saisons bekannt, trat zum ersten Male in Deutschland auf mit einem Erfolge, der zu den glänzendsten gehört, die wir hier erlebt haben. Der Vortrag der Mozart'schen Arie zeigte neben edler Auffassung, dass wir eine wahre Künstlerin vor uns hatten, eine Sängerin, deren Stimmbildung durch reinste Intonation, untadelhaften Tonansatz und ganz vortreffliche Behandlung des Athems seine Vollendung erreicht hat, die auch bei vorzüglicher Naturanlage nur durch die andauerndsten Studien erlangt werden kann, und die in unserer Zeit der Herrschaft des rohen Materialismus immer seltener anzutreffen ist. Diese schöne Bildung einer nicht grossen, aber höchst lieblichen, wohllautenden, biegsamen, sympathischen Stimme hat die Sängerin denn auch zu einer vollkommenen Meisterin der Technik in der Coloratur und im Triller gemacht: in beiden erinnert sie an Henriette Sontag durch die perlende Abrundung, die Reinheit und Correctheit. Dabei ist ihre Virtuosität frei von aller Ziererei und Affectation, ihr Auftreten so bescheiden und anspruchslos, so gemessenen und doch natürlichen Anstandes, dass ihr Wesen eben so einnimmt, wie ihr Gesang. Am meisten entzückt haben uns die Variationen über *Sul margine d'un rio*, womit einst die Catalani ihre Triumphe feierte. Mit dem Dinorah-Walzer können wir uns freilich trotz der kunstvollsten, wunderbar nuancirten Ausführung, so dass man das Stück einen Schattirwalzer, statt Schattenwalzer nennen könnte, nicht versöhnen. Dabei fallen uns die französischen Rivalinnen der Frau Lemmens-Sherrington ein; von diesen könnten wir nur Madame Miolan-Carvalho ihr zur Seite stellen, Madame Cabel braucht ihr zwar an Fertigkeit nicht zu weichen, aber ihre scharfe, bereits sehr verbrauchte Stimme und ihr forcirter Vortrag machen jeden Vergleich mit der Anmuth und Natürlichkeit des Gesanges der Frau Lemmens unmöglich. Leider werden wir so bald nicht wieder Gelegenheit haben, die liebenswürdige Künstlerin zu hören, da sie nach einer kurzen Concert-Tour in Holland schon Anfangs März wieder nach England geht, wo freilich neben Ruhm und Ehre mehr Guineen zu ärnten sind, als in Deutschland. Doch wollen wir die Hoffnung nicht aufgeben, sie nächsten Winter wieder am Rheine zu sehen.

Herr Concertmeister Ludwig Strauss aus Frankfurt am Main geniesst eines ausgebreiteten Rufes als Violinspieler in der musicalischen Welt. Er rechtfertigte diesen auch hier durch den Vortrag des fünften Concertes von Molique und der „Arpeggien" von Vieuxtemps mit obligatem Violoncell und Orchester. Ohne gerade Sensation zu erregen, was hier, wo wir seit langen Jahren durch die Concerte und Quartett-Leistungen ausgezeichneter Violinisten, wie Hartmann, Pixis, Grunewald, v. Königslöw, etwas verwöhnt sind, ärntete Herr Strauss doch namentlich durch den schönen und edeln Vortrag der beiden ersten Sätze des Concertes von Molique, einer gediegenen Composition, deren Wahl dem Künstler Ehre machte,

lebhaften Beifall und hohe Anerkennung. In dem letzten Satze störte uns die zu häufig angebrachte Manier, die Ornamente mit springendem Bogen zu machen, was dem Stile der Composition, besonders bei dem zweiten Hauptmotiv des Finale, offenbar widerspricht.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Danzig. Der hiesige Musik-Director Rehfeldt, welcher einen von ihm gegründeten Gesangverein mit Erfolg leitet, bringt neben den anerkannten Meisterwerken der classischen Zeit auch die besseren Versuche jetzt lebender Componisten zur Aufführung. So brachte er am vorigen Samstag die Musik zu Shakespeare's „Sturm“ von dem Capellmeister Taubert in Berlin mit den Kräften seines Gesangvereins und einem aus den besten hiesigen Musikern zusammengesetzten Orchester zur Aufführung. Der Eindruck dieses Werkes auf das zahlreich versammelte Publicum war im Ganzen ein recht günstiger.

Von Stuttgart schreibt man uns, dass Herr Concertmeister Goltermann bedenklich erkrankt sei.

Dresden. Am 17. Januar feierte Tichatscheck den fünfundzwanzigsten Jahrestag seiner Anstellung bei dem hiesigen Hoftheater. Dieses für einen Tenorsänger seltene Fest fällt in das dreiunddreissigste seiner Künstler-Laufbahn, und wer diesen Heros des Gesanges an diesem Abende als Cortez hörte, musste staunen über die fast unvergleichliche Kraft und Frische, die er sich in dieser langen Laufbahn, und zwar fast unausgesetzt im Kampfe mit der modernen Instrumentation der grossen Oper erhalten hat. Tichatscheck ist während seines Engagements in Dresden, seine zahlreichen anstrengenden Gastspiele ungerechnet, in 69 verschiedenen Partieen 1414 Mal aufgetreten und hat ausserdem in 25 Concerten im Hoftheater mitgewirkt. Er sang während dieses Zeitraumes den Max 108, den Hüon 77, den Adolar 50, den Raoul 107, den Robert 73, den Prophet 72, den Masaniello 92, den Rienzi 64, den Tannhäuser 50, den Lohengrin 19, den Stradella 62, den Ivanhoe 52, den Cortez 51, den Sever 42, den George Brown 36, den Rinaldo (Armide) 22 Mal. Tichatscheck hatte sich für seinen Ehrentag jede geräuschvolle Ehrenbezeigung verbeten. So erschien zuerst gegen 10 Uhr eine Deputation seiner Collegen, Herrn Porth an der Spitze, welche ihm ein kostbares und sinniges Ehrengeschenk überreichten. Es ist ein Bergkrystall, aus silbernen Felsen hervorspringend, den silberne Lorberzweige schmücken. In goldener Tafel sind die Widmungsworte, in dem Fels die Namen der Geber eingegraben, und ein am Fusse des letzteren aufgeschlagenes Buch enthält die Namen der hervorragendsten Rollen des Jubilars. Eine goldene Lyra und andere Attribute zieren das im Atelier von Wigant angefertigte schöne Kunstwerk. Danach erschien eine Deputation der Capelle und dann der General-Director des Hoftheaters, Herr v. Könneritz, in Begleitung des Herrn Hofrathes Pabst, und machte dem Jubilar die Mittheilung, dass der König ihn zum Kammersänger ernannt habe. Unter der grossen Anzahl der Glückwünschenden befand sich auch der Herr Minister v. Beust. Aus der Nähe und Ferne brachte der ganze Tag zahllose Glückwünsche, das Publicum stattete dieselben in der Aufführung des „Cortez“ durch jubelvollen Beifall ab.

Wien. Mozart's *„Così fan tutte“* ist im Opern-Theater abermals verschoben worden. Es waltet ein eigener Unstern über dieser Oper, und wir fürchten sehr, dass er auch während der Aufführung in der wenig entsprechenden Besetzung nicht verschwinden wird. Im Laufe der Woche enthielt die Krankenliste des Opern-Theaters die Namen Dustmann, Ander, Walter, Schmid und Draxler.

Die Geigen-Virtuosin Caroline Ferni excellirt augenblicklich als Sängerin im *Teatro nationale* in Turin. In ihrer Benefiz-Vorstellung trat sie als Rosine im „Barbier von Sevilla“ auf und spielte im zweiten Acte auf der Geige eine Phantasie von Vieuxtemps.

Das Theater in Glasgow ist trotz der schnell bereiten und angestrengten Arbeit von dreizehn kräftigen Feuerspritzen bis auf den Grund abgebrannt.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg'sche* Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 8. **KÖLN, 21. Februar 1863.** **XI. Jahrgang.**

Wilhelmine Schröder-Devrient*).

I.

Die grosse Schauspielerin Sophie Schröder, geborene Bürger, aus Paderborn heirathete im Jahre 1795, erst fünfzehn Jahre alt, den bisherigen kurkölnischen Criminalrichter Joh. Nik. Smets aus Eynatten bei Aachen, welcher damals unter dem Namen Stollmers Mitglied einer Schauspieler-Gesellschaft in Reval war. Aus dieser Ehe, die 1799 wieder getrennt wurde, stammte der am Niederrheine bekannte Dichter Wilhelm Smets, der späterhin mit seiner acht Jahre jüngeren Stiefschwester Wilhelmine in Wien zusammentraf, wo sie etwa neun Monate zusammen waren. Sophie vermählte sich nachher mit Friedrich Schröder, Schauspieler und Sänger und zu seiner Zeit besonders als Darsteller des Don Juan berühmt. Ihre älteste Tochter war Wilhelmine, geboren zu Hamburg den 6. December 1804 nach ihrer eigenen Aufzeichnung (also nicht 1805, wie in den anderen Biographieen steht; jene Aufzeichnungen, einen sehr bald abgebrochenen Anfang von Memoiren, hat Claire Glümer in ihren „Erinnerungen an W. Schröder-Devrient", Leipzig, bei Barth, 1862, die Wolzogen benutzt hat, mitgetheilt).

Die Eltern bestimmten sie schon als Kind von vier Jahren zur Tänzerin, und sie war mit ihren zwei Schwestern zuerst in Prag, dann in Wien Mitglied des Kinder-Ballets von Friedrich Horschelt (geboren zu Köln 1793).

*) Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musicalischen Drama's. Von Alfred Freiherrn von Wolzogen. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1863. XII und 351 S. in 8. — Eine interessante Biographie, aus den vorhandenen, sehr zerstreuten Nachrichten über das Leben und die Bühnen-Darstellungen der grossen Künstlerin in anziehender Weise zusammengestellt und aus Privat-Collectaneen und Familien-Mittheilungen ergänzt und berichtigt. Zunächst geben wir die Nachrichten über das erste Auftreten der Künstlerin, danach werden wir uns auch über das Buch im Ganzen aussprechen.

Wenn dieses Institut auch wohl nicht die beste moralische Schule sein mochte, so fand doch Wilhelmine in ihm eine treffliche Vorübung zu mimischem und plastischem Ausdrucke, welchem sie späterhin einen sehr grossen Theil ihrer Erfolge verdankte.

Nach dem Tode ihres Vaters, der den 18. Juli 1818 in Karlsbad starb, sorgte die Mutter für die Ausbildung des begabten Mädchens für die Bühne als Schauspielerin.

Wilhelmine betrat, fünfzehn Jahre alt, am 13. October 1819 als Aricia in Schiller's „Phädra" zum ersten Male die Bühne auf dem Hofburgtheater in Wien, und ein gewisser Höhler, unter welchem Namen man keinen Anderen als den bekannten wiener Theaterdichter und Humoristen Castelli zu suchen haben wird, referirte über dieses Debut in der dresdener „Abendzeitung" mit folgenden Worten, die offenbar das Gepräge der schlichten Wahrheit an sich tragen: „Eine einnehmende körperliche Bildung, eine für ihr Alter bewundernswerthe Besonnenheit im Spiele, eine reine und verständige Declamation zeugten von der guten Schule, aus der sie hervorging. Als das Publicum sie am Schlusse hervorrief, führte die geehrte Mutter sie an der Hand vor und empfahl sie nicht nur der Nachsicht, sondern auch der Strenge des Publicums." Im Verlaufe dieses Engagements spielte sie von bedeutenden Partieen noch die Luise in Schiller's „Cabale und Liebe", die Beatrice in der „Braut von Messina" und die Ophelia in „Hamlet". Ihre jüngere Schwester Betty wurde von der Mutter am 16. October 1819, dreizehn Jahre alt, als Melitta in Grillparzer's „Sappho" vorgeführt, und über sie urtheilte Castelli: „Diese steht noch auf der Gränzlinie zwischen Kind und Jungfrau, daher war es wohl auch zu erklären, dass ihr die Aeusserungen der Kindlichkeit mehr gelangen, als jene der Leidenschaft." Wegen nicht geeigneter Beschäftigung an der Hofburg ging Betty Schröder im Januar 1823 zum Theater an der Wien über, und

auch der schon 1821 Statt findende Uebergang Wilhelminens vom Schauspiel zur Oper war durch die damaligen Verhältnisse des Hofburgtheaters wesentlich mitbedingt; denn da es weder ihr noch ihren beiden Schwestern gelang, sich dort auch nur die bescheidenste Stellung zu erobern, so sah sich die Mutter genöthigt, an eine anderweitige und gewinnbringendere Beschäftigung ihrer Töchter zu denken.

Es ist oft so dargestellt worden, als sei das musicalische Talent Wilhelminens ganz urplötzlich in ihr erwacht, als habe Niemand in der jungen Schauspielerin, welcher gewisse prophetische Stimmen bereits die Erfolge der Mutter, als einer grossen Tragödin, geweissagt, die künftige Sängerin zu ahnen vermocht, als habe überhaupt Niemand gewusst, dass die angehende Künstlerin zu allen reichen Naturgaben auch noch mit dem köstlichen Gnadengeschenke einer schönen, hohen Sopranstimme ausgestattet worden war. Diese Erzählungen sind richtig, wenn man das grosse Publicum dabei im Auge hat, das allerdings durch die Sängerin Wilhelmine Schröder nicht wenig überrascht wurde; falsch aber ist die Annahme, als sei selbst die Mutter und ihr Freundeskreis durch dieses Meteor überrascht worden. Die Mutter hat vielmehr Wilhelminen mit aller Sorgfalt zur Sängerin ausbilden lassen, sobald sie es inne wurde, dass das Mädchen stimmbegabt und mit einem feinen Gehör ausgerüstet war.

Den besten Lehrern hat sie den musicalischen Unterricht ihrer Tochter anvertraut; der deutsche Singmeister der Letzteren war der tüchtige Joseph Mozatti (gestorben den 5. Juni 1858), von dem unter Anderen auch der wackere Baritonist Schober und Caroline Unger (jetzige Ungher-Sabatier)*] ausgebildet worden sind, und später kam Wilhelmine, wie mehrere zuverlässige Gewährsmänner uns versichern, auch noch zu Giulio Radichi (gestorben den 16. September 1846), einem in Wien etablirten italiänischen Maestro von grossem Rufe, in die Lehre. Jedenfalls war der Unterricht Mozatti's derjenige, der am längsten dauerte und am meisten fruchtete, obschon Wilhelmine in ihrer Jugend keinen grossen Eifer zum Lernen zeigte und z. B. zum Scalasingen stets gezwungen werden musste. Am höchsten aber ist der Vortheil zu veranschlagen, der ihr daraus erwuchs, dass sie alle Rollen, mit welchen sie in Wien debutiren sollte, unter der speciellen Leitung ihrer Mutter, die früher selbst länger als zehn Jahre in der Oper mitgewirkt, einstudirte, wobei nicht bloss Mozatti, sondern auch noch ein besonderer Clavierspieler zur Begleitung gegenwärtig war und die Mutter ihr über jedes Wort, jede Bewegung, jeden Schritt und Tritt den einsichtsvollsten Rath ertheilte. Und nun vergesse man ferner nicht, welchen grossen Vorsprung vor anderen jungen Sängerinnen sie dadurch schon gewonnen, dass sie bereits zwei Jahre hindurch so schwierige dramatische Aufgaben wie eine Ophelia bis zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit zu lösen sich bestrebt hatte, ehe sie die Opernbühne betrat. Musste doch eine solche Vorschule ihre geistigen Anlagen ganz anders entfalten, ihre schöpferische Selbstthätigkeit in ungleich stärkerem Grade anspornen, als dies bei Künstlerinnen der Fall zu sein pflegt, welche ihre Laufbahn gleich mit der Oper anfangen, bei der der sinnliche Klangreiz des Organs die ersten Erfolge fast allein bestimmt, und schon desshalb von einer eigentlichen Kunstleistung *ab ovo* kaum die Rede sein kann.

Es versteht sich, dass, wer den kleinen, überaus nützlichen Umweg von Shakespeare's Ophelia zu Mozart's Pamina nicht zurückgelegt hat, diese „singende Ophelia", welche viele unserer gewöhnlichen Opern-Debutantinnen oft wohl schon von vorn herein für eine unbedeutende Aufgabe zu halten belieben, weil die Partie keine grossen Bravour-Passagen enthält, so nicht zur Darstellung bringen werden, wie unsere siebenzehnjährige Künstlerin, als sie damit zum ersten Male vor das wiener Publicum trat und Friedrich August Kanne in der „Wiener Musicalischen Zeitung" über dieses Debut wie folgt referiren durfte: „Am 20. Januar 1821 war eine neue Erscheinung für das Hof-Operntheater am Kärthnerthor, Wilhelmine Schröder als Pamina. Die kluge Mutter hatte das Mädchen früher in keinem Privat-Cirkel singen lassen; Niemand wusste, dass das Mädchen musicalische Kenntnisse besitze, und so war gleichsam eine Sängerin aus den Wolken herausgefallen. Man wunderte sich daher um so mehr, bei ihr eine ziemlich ausgebildete Stimme, eine ganz reine Intonation und einen zwar ganz einfachen, von allen Schnörkeleien entfernten, aber sehr angenehmen Vortrag zu finden. Diese Vorzüge, verbunden mit einem Schauspieler-Talente, wie noch wenige grosse Sängerinnen bewiesen haben, gewährten einen eigenen Zauber und entzückten die überraschten Zuhörer so sehr, dass das Haus von Bei-

*] Sie trat ziemlich gleichzeitig mit der Schröder-Devrient ihre Opern-Laufbahn an, und zwar nicht schon 1819 als Cherubin in „Figaro's Hochzeit", wie in den von Irrthümern wimmelnden Werken, dem Blum'schen „Theater-Lexikon" und dem „Tonkünstler-Lexikon" von Schilling, zu lesen ist, sondern am 24. Februar 1821 in Mozart's „*Cosi fan tutte*". Vorher hatte sie öffentlich nur in Concerten gesungen und in Privat-Cirkeln sich durch ihren Gesang vielen Beifall erworben. Ihr Debut auf der Oper fand aber ganz im Gegensatze mit dem der Schröder-Devrient gar keinen Anklang, und man fragte sich nach dem ersten nicht glücklichen Versuche achselzuckend, warum das Hoftheater dieses Mädchen aus dem bürgerlichen Leben in die Oeffentlichkeit gerissen, da die Bühne durch sie nichts gewinnen, sie selbst aber nur verlieren werde. Später freilich wandte sich das Blatt. (Notizen des Herrn Richard Kiessling.)

fall wiederhallte. Wir wünschen uns und der jungen Sängerin Glück, wenn sie anders in der Folge ihre Stimme gehörig zu pflegen versteht und bei vermehrter Biegsamkeit derselben nicht auch zugleich von dem herrschenden Modegeschmack verführt, in faden Verzierungen ihr Heil sucht, sondern die Einfachheit und Wahrheit sich zum höchsten Ziel ihrer Leistungen setzt."

Diese würdigen Worte einer besonnenen Anerkennung stechen von den ekelhaften Lob-Psalmen, womit heutzutage jedes neue Bühnen-Talentchen gleich als ein Nonplusultra der Vollendung ausgeschrieen und auf diese Weise recht absichtlich dem faulen Eitelkeitsteufel überliefert wird, so vortheilhaft ab, dass wir einen angemesseneren Prolog zur Eröffnung der Opern-Laufbahn unserer Künstlerin uns kaum zu denken wüssten. Kanne's Urtheil behielt, wie wir in der Folge sehen werden, seine Wahrheit bis ans Ende dieser ruhmreichen Laufbahn. Nach dem ersten glücklichen Debut wurde Wilhelmine bei den in Wien so häufigen Concerten vielfach in Anspruch genommen. Zuerst sang sie am 2. Februar 1821 in einem Concerte des berühmten Contrabassisten Dall' Occa, wo sie durch eine sehr anmuthig vorgetragene Arie von Pavesi und in einem Duett aus Rossini's „Armide" zeigte, „dass ihre schöne klangreiche Stimme schon viel Biegsamkeit gewonnen hatte". Mit steigender Spannung sah das Publicum hiernach einer neuen dramatischen Leistung der talentvollen jungen Künstlerin entgegen. So gross aber die Erwartungen auch immer sein mochten, sie wurden durch ihre ausserordentlich gelungene Darstellung der Emmeline in Weigl's „Schweizerfamilie" am 2. März noch übertroffen. „Ihr Spiel", so schrieb Kanne, „war meisterhaft — idealisch kann man es nennen —; voll Innigkeit, Natur und Wahrheit. Sie sang einfach und herzlich, wie es die Rolle erfordert, declamirte richtig, und ihre Intonation war durchgehends rein. Bewunderungswürdig ist die Sicherheit, mit welcher sie die einzelnen hohen Töne und die von einander entfernten Intervalle, ohne sie erst nach Art sehr vieler Sänger und Sängerinnen durch einen Vorschlag zu suchen und zu bilden, sogleich in voller Reinheit zu treffen weiss. Dies beweist ihre glücklichen und natürlichen Anlagen und die zweckmässige, gute Schule Mozatti's. In ihrer Darstellung fand sich keine Spur von einer Anfängerin. Bei den mannigfaltigen Talenten, welche sie uns offenbarte, ist sie für die Oper eine eben so erwünschte als ganz ungewöhnliche Erscheinung, und wir hoffen, dass ihre grosse Lehrerin die vielen Keime, welche einst die herrlichste Blüthe versprechen, sorgsam pflegen und hüten werde. Möge der ihr bisher gewordene Beifall ihren Eifer verdoppeln. Das Publicum liebt sie schon."

Ihre dritte Opern-Partie war am 12. April 1821 die Marie in Grétry's „Blaubart" (*Raoul Barbe-bleue*). Schon damals schrieb Kanne, dass sich die herzdurchdringenden Töne und Geberden, welche uns mit Mitleiden und Schaudern erfüllten, als wirklich dem Innern entquollen beurkundeten. Sie gab den ganzen Part mit gleicher, ja, gegen den Schluss der Oper mit steigender Kraft und leistete im Spiele, besonders in den zwei letzten Acten von dem Momente ihres Herausstürzens aus dem Schreckensgemache bis zum Schlusse so Bedeutendes, dass diese Rolle wohl nicht leicht wahrer und ergreifender irgendwo gegeben werden dürfte. Sie bewies sich auch als Sängerin, besonders in solchen Stellen, die einen hohen Grad leidenschaftlichen Ausdrucks fordern, alles Beifalls würdig, der ihr auch sowohl im Verlauf, als am Schlusse der Oper reichlich zu Theil ward. Fleissige und unter sorgfältiger Leitung fortgesetzte Uebungen werden sie im Gesange auf eine noch höhere Stufe und sicher zu dem Range einer bedeutenden tragischen Sängerin erheben.

Noch grösser aber war der Erfolg, den sie am Vorabende des kaiserlichen Namensfestes, den 3. November 1821, in Weber's „Freischütz", der zum ersten Male in Wien gegeben wurde, als Agathe errang.

Am 20. December wurde am Kärthnerthore zum ersten Male Spohr's „Zemire und Azor" aufgeführt. Wilhelmine gab die Partie der Zemire „mit frischer Stimme und angemessenem Spiele". Nach Kanne's Bericht gefiel vorzüglich die Romanze an die Rose, obwohl man deutlich sah, „dass an mehreren Orten die Rolle eine grosse, kunstfertige Sängerin erfordert hätte"; mehrmals war ihre Intonation auch schwankend.

Im Sommer 1822 machte die Mutter mit ihren beiden ältesten Töchtern Wilhelmine und Betty die erste Gastspiel-Reise über Prag zunächst nach Dresden, wo Sophie und Betty Schröder am 13. Juli in Houwald's „Fluch und Segen", am 16. in Grillparzer's „Sappho" spielten, und Betty für die Rolle der Melitta noch zu jung gefunden wurde. Ausserordentlich aber war die Sensation, die Wilhelminens erstes Auftreten am 21. Juli als Emmeline in der „Schweizerfamilie" hervorrief. „Schon ihre Tracht," so schrieb Friedrich Kind in Nr. 184 der dresdener „Abendzeitung", „ohne alle Flittern, aber idyllisch zierlich, gab hinlänglichen Beweis, welcher Vortheil sich von Localtrachten ziehen lässt. Wer erkannte nicht augenblicklich und streng von allem Aehnlichen geschieden das Schweizermädchen? Wer glaubte, als sie gleich anfänglich mit über die Kniee gefalteten Händen auf der Steinbank sass, nicht irgend eine holde Sennerin belebt vor sich zu sehen, die, vor ihrer Hütte sitzend und irgend eines entfernten Jakob Friburg träumerisch denkend, in das liebe Abend-

roth schaut? In gleicher Art führte sie dann auch das Ganze aus; ihr Spiel war durchgängig der Dichtung angemessen und gerundet; das „„Ich weine, ich lache!"" war ungemein hinreissend, und die Stellung, als sie sich von dem Rosenstock ab und, die Hand am Boden, aufhorchend zurückbeugte, nicht nur der Situation angemessen, sondern auch höchst malerisch." — Sie trug in dieser Rolle einen Rock von grober Wolle, ein schlichtes rothes Mieder, weisse Leinwand-Aermel, eine weite Bauernschürze, bunte, vom Knie bis zum Knöchel reichende geringelte Strümpfe, wie heute noch die ramsauer und berchtesgadener Bäuerinnen, und einen Strohhut, dem man ansah, dass er eben so gegen Regen und Wind, als gegen die Strahlen der Sonne zu schützen bestimmt war. Ihr Haar war in zwei durch bunte Bänder verlängerte Zöpfe geflochten, die ihr über den Rücken lang herabhingen. Es konnte in der That nichts Einfacheres und Naturgetreueres geben, als diesen Anzug. Und doch — wie entzückend war nicht der Eindruck, da sie, so gekleidet, mit gefalteten Händen und freudig zum Himmel gerichteten Blicken im dritten Acte am Fenster der Hütte erschien, um in das Terzett: „Ach, wie herrlich ist der Morgen!" einzustimmen! Die Bewunderung ihrer reizenden Erscheinung pflegte in diesem Momente mitunter einen solchen Höhegrad allgemeinster Ekstase zu erreichen, dass der Capellmeister sich genöthigt sah, mit der Intonirung des Musikstückes anzuhalten, bis sich das Publicum an der himmlischen Gestalt der frommen Beterin so recht von Herzen satt gesehen und sein Entzücken darüber ausgejauchzt hatte*).

Nachdem sie ihr dresdener Gastspiel am 26. Juli als Pamina geschlossen, ging es weiter nach Leipzig, wo die Mutter Ende Juli als Sappho, Gräfin Orsina und Medea (von Gotter) grosse Bewunderung erregte, aber auch Wilhelmine wiederum als Emmeline, Pamina und in den ersten Scenen des zweiten Actes vom „Freischütz" als Agathe nach Eduard Genast's Bericht**) „den hohen dramatischen Funken bekundete, der in späteren Jahren zur Feuersäule heranwachsen sollte, den Weg beleuchtend, den die Jünger ihrer Kunst zu gehen hatten." Dann heisst es weiter: „Ihre klangvolle, schöne Stimme, das liebliche Gesicht, von dem reichen blonden Haar umwallt, die ebenmässige Gestalt nahmen sofort das Publicum für sie ein, und ihr sinniges Spiel steigerte nur noch den Beifall. Aber nicht allein auf der Bühne entfaltete sie so viel Liebenswürdigkeit, auch im geselligen Leben; ich konnte das täglich in meinem Hause beobachten, wo sie sich ganz ihrem reizenden Naturel überliess. Ihre Mutter war ja die eben so wohlwollende als von uns hochverehrte Lehrerin meiner Frau*). Wie eine flüchtige Gazelle sprang Wilhelmine in dem grossen Garten, der sich an unserer Wohnung befand, herum, und wenn sie sich ausgetobt hatte, warf sie sich wie ein Kind ins Gras und jauchzte dem Himmel zu: „Ich bin so fröhlich, so selig, und immer umgaukeln mich Freude und Lust!" Ein reines R hervorzubringen, war ihr damals fast unmöglich (sie hat es nie fertig gebracht); darum wurden zu ihrer und unserer Belustigung alle möglichen Uebungen damit vorgenommen. Ich sagte: „Sie müssen mit der Zunge an den Oberzähnen und dem weichen Gaumen einen förmlichen Pralltriller schlagen." Ihre Mutter, die ein makelloses R sprach, bestätigte das auch. Auf den Spazirgängen sprang sie meistens vor uns her und übte das abscheuliche R, wie sie es nannte. Meinte sie es nun inne zu haben, so kam sie zurückgesprungen, stellte sich mit untergestemmten Armen vor uns hin und rief: „„Da habt ihr eure Schnarre, Rrrrrr!"" und dieses Manöver dehnte sie, immer dabei rückwärts gehend und Verbeugungen machend, bis zur Ermüdung aus."

*) Vgl. Nr. 31 der „Vossischen Zeitung" von 1860, Beilage 1, S. 2: „Wilhelmine Schröder-Devrient", von Fr. Tz. (Friedrich Tietz).

**) „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers. Von Eduard Genast." (Leipzig, Voigt und Günther, 1862.) II., 173—174.

*) Christine Böhler war in Prag Sophie Schröder's Schülerin gewesen.

Kirchenmusik-Streit.

Während hier in Köln der Streit über die Zulässigkeit musicalischer Messen beim katholischen Gottesdienste ruht und im Dome nach wie vor Aufführungen geistlicher Musik mit vollständiger Besetzung der Solostimmen, des Chors und Orchesters an Feiertagen u. s. w. Statt finden, hören wir mit Erstaunen, dass in unserer Nachbarstadt Aachen von Neuem darauf hingearbeitet wird, die Orchester-Instrumente und — die Frauenstimmen aus der Kirche zu verbannen. Durch das Feuilleton der „Aachener Zeitung" erfahren wir, dass in einer öffentlichen Vorlesung oder Ansprache oder Predigt über den beregten Gegenstand dem singenden Theile des schönen Geschlechtes zugerufen worden sei: „Fräulein, ühr brucht hü nüt senge zu komme; wenn sie üch nüthig haut, lasse se et üch sage." *Horribile auditu!* Das heisst doch wohl die apostolische Regel: *Mulier taceat in ecclesia!* aufs ärgste missverstehen, denn die nothwendige Consequenz der Verbannung der weiblichen Sopranistinnen müsste doch die Wiedereinführung der männlichen Sopranisten sein, wogegen sich bedeutender Widerspruch *in abstracto* und *in concreto* erheben dürfte.

Wenn der Propagandist für die Abschaffung der Instrumental- und Frauenstimmen — eine curiose Zusammenstellung! — in der gedachten *Oratio pro domo* (d. h. für seine Ansicht, nicht „für den Dom") sagte, „er würde lieber die Damen die Messe bedienen, als sie im Singchor sehen, da sie nicht die christliche Gemeinde vorstellen könnten", und am Ende zur Bestätigung seines Bannspruches anführte: „Jesus Christus habe niemals seiner heiligen Mutter geboten, in der Kirche zu singen", so verlohnen sich so schlagende Beweisgründe freilich keines Aufwandes von Logik und werden vom Verfasser des aachener Feuilletons mit Recht mit der Antwort abgefertigt, „dass es auch nirgend geschrieben stehe, Christus habe seiner heiligen Mutter das Singen verboten".

Im Verlauf folgten natürlich die alten Vorwürfe über die Unkirchlichkeit der geistlichen Musik von Haydn, Mozart und Beethoven in Bausch und Bogen. Doch wagte man nicht, diese Heroen aller historischen Wahrheit zum Trotz als Unchristen oder Antichristen zu bezeichnen. Dagegen stand man nicht an, zu erklären, dass ein Protestant gar keine Messe für die katholische Kirche schreiben könne. „Für diese Theorie" — sagt die Aachener Zeitung — „ist es schlimm, dass wir dieser gewagten Hypothese ein frappantes Beispiel entgegen zu stellen haben; denn wer würde nicht den ganzen musicalischen Kram des Paters Lambilotte, mit dem er die katholischen Kirchen überschwemmt hat, für ein Dutzend Tacte aus der Messe des Protestanten Bach hingeben, und welche Kirchenmusik kann in Beziehung auf Stil, Ausdruck und religiösen Charakter mit der *H-moll*-Messe des grossen Patriarchen verglichen werden? Das aus innerster Seele hervorgehende Flehen um göttliches Erbarmen, die Lobpreisung Gottes, das Bekenntniss des Glaubens, die Heiligkeit und der Friede Gottes sind hier in einer Weise ausgesprochen, die selbst, wie wir es erlebt haben, im Concertsaale mit einem reinen und frommen Gefühle beseelt, das bis in die innersten Tiefen der Seele dringt."

Unter den Beweisstücken für Mozart's Religiosität finden wir hier ein uns bisher unbekanntes Zeugniss. Der Canonicus Goschler sagt in seinem „Leben eines christlichen Künstlers im achtzehnten Jahrhundert" (Jahreszahl und Verlagsort sind nicht genannt): „Ohne Zweifel war Mozart ein Christ; die Beweise seines aufrichtigen Glaubens gestatten keinen Zweifel. Ich citire seine authentischen Briefe mit um so grösserer Befriedigung, als sie den Lesern, welche darin edle Beispiele, rührende Beweise der Gefühle, welche der christliche Glaube einflösst, und der Tugenden, die er erzeugt, finden werden, zur Erbauung dienen können."

Von der abgeschmackten Erzählung, welche der Herr Redner vorgebracht, dass ein Capellmeister Scholtz Beethoven einen lächerlichen Text zu seiner *C-dur*-Messe gegeben, worüber Beethoven „Thränen vergossen" habe, ist uns nichts bekannt, und wir haben in Schindler's Biographie, auf welche man sich beruft, nichts darüber gefunden. Dagegen ist die betonte Perhorrescenz der Fuge Beethoven's auf *Amen* auf folgende Weise interessant abgewiesen: „Wenn man in dieser und ähnlichen Wiederholungen etwas Lächerliches findet, wie will man Palestrina, das Idol der Regeneratoren, vertheidigen, der oft auf einen einzigen Vocal endlose Phrasen singen lässt, die von den Sängern Lungen wie Blasebälge verlangen! Und welchen Eindruck muss das *Ite Missa est* und das *Alleluja in festis primae classis* machen, wenn der Priester fünf Minuten lang eine endlose Masse von Noten auf die Anfangsbuchstaben *I* und *A* singt, ehe er die zweite Sylbe ausspricht!"

Aus dem Schlusse des sehr wohlgemeinten und mit Wärme geschriebenen Artikels führen wir unter Anderem noch an:

„Der Zweck des katholischen Cultus", sagte unser Redner mit Recht, „ist die Erbauung; die Kirchenmusik ist Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck. Sie soll den Cultus heben, nicht die Aufmerksamkeit von ihm auf sich selbst lenken." Wir sind ganz mit dieser Ansicht einverstanden, aber gerade darum glauben wir, dass die neuere Musik diesen Zweck erreicht. Nicht eine streng contrapunktische Arbeit, eine Reihenfolge von Fugen spricht am meisten zum Herzen der Gläubigen; diese Sprache würde sie ermüden, weil sie für sie des Inhalts und des Gefühls entbehrt. Die erste Eigenschaft der Kirchenmusik ist, wie die des Predigers, sich dem Zuhörer verständlich zu machen. Man liebt desshalb eine breite Harmonie, erhabene Chöre, ruhige und melodische Soli, welche die verschiedenen Bewegungen der mit Gott vereinten Seele wiedergeben. Dies sind aber nicht die Eigenschaften der alten Musik, die jetzt als allein fähig ausgegeben wird, die Seele auf sich selbst zu lenken und zur Sammlung anzuregen. Um von einer Sprache durchdrungen zu sein, muss man sie verstehen, ihren Sinn fassen. Die dem Contrapunkte angeschmiegte Musik ist aber sicher keine ausdrucksvolle: sie lässt kein Wort verstehen, und dies scheint doch nach dem Ausspruche über das Amen der Beethoven'schen Messe eine Hauptbedingung zu sein. Unser Ohr ist ausserdem zu sehr gewöhnt an die grossen Eindrücke, die mit dem stets wachsenden Pomp des Gottesdienstes Hand in Hand gehen, und mit welchen die späteren Meister unsere Seele erfüllt haben, als dass wir die Messen der alten Italiäner mit dem kindlichen Ohr derjenigen anhören

sollten, welche vor zweihundert Jahren das Auditorium bildeten.

Wenn jemals jene Partei zum Siege gelangt, so wird die Kunst auf ihre Wiege zurückgeführt, und das Genie geht unter. Man verbannt jetzt die Instrumental-Musik aus den Kirchen, man behält nur einige Instrumente, das heisst Violine, Alt, Bass und Fagott, welches das Violoncell ersetzt. Wodurch hat aber gerade das Fagott solche Ehre verdient*)? Die Freude darüber kann eine vorübergehende sein, denn in einer Stunde kann dieses Instrument nach der Ansicht eines Herrn durch den traditionellen Rommelpott ersetzt werden, der ehemals die frommen Gesänge der Liedersänger am Dreikönigen-Tage und zu St. Martin begleitete; im nächsten Jahre wird man in den bunten Fenstern einen Anlass zur Zerstreuung finden, und die schönen Malereien werden durch mattes Glas ersetzt werden; aus demselben Grunde wird man die Vergoldungen abschaffen, und die in dem Sinne gemachten Geschenke, wie die zur Erhaltung der Instrumental-Messe ausgesetzten Fonds werden keinen Zweck mehr haben.

Herr Stein hat in seinem interessanten Vortrage die Wahrheit unserer Angaben in Bezug einer Citation des Werkes *De cantu et musica sacra* vom Fürstbischofe Gerbert in Zweifel gestellt. Wir begnügen uns, nur einen unter tausend Beweisen für unsere Behauptung aus demselben Werke des Fürstbischofs Gerbert, Band II., Buch IV. c. V., Pag. 366, das im Jahre 1774 gedruckt wurde, zu citiren. „Wer kann ungerührt bleiben, wenn er z. B. an einem Festtage, der der Freude gewidmet ist, das *Te Deum* oder *Magnificat* von Graun hört? Er wird wider seinen Willen zur Freude hingerissen. Wer kann ein sanftes Gefühl verläugnen, wenn in seine Ohren die harmonischen Töne deren ausnehmend verfertigten Werke eines Bach, Hasse, Teleman u. s. w. schallen? Ja, wer kann sich der Thränen und des Mitleids enthalten, wenn er ausser anderen verfertigten Oratorien den über allen Werth erhabenen Passions-Oratorien des seligen Graun beigewohnt? Ich bin ein Augenzeuge davon, dass einst bei ihrer Aufführung ein Ungläubiger Thränen des Mitleids und des Erbarmens fliessen liess: um wie viel mehr ein Christ, der bei der Vorstellung des schmerzlichen Leidens seines Erlösers nothwendig in Traurigkeit muss versetzt werden." Jeder mag daraus entnehmen, ob Gerbert nicht toleranter war, als unsere Gegner.

*) Vielleicht durch den Serpent in den Dorfkirchen in Frankreich? Anm. der Redaction.

Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 10. Februar 1863.

(Schluss. S. Nr. 7.)

Eine Neuigkeit, welche mit vielem Beifall aufgenommen wurde, war ein *Salve Regina* für Solostimmen, Chor und Orchester, componirt von F. Wüllner, Musik-Director in Aachen. Herr Wüllner, der sich schon durch frühere Instrumental-Compositionen, unter denen besonders eine grosse Sonate für Pianoforte Auszeichnung verdient, als einen Musiker von Kenntniss und Geschmack bewährt hat, führte uns in diesem Kirchenstücke sein erstes grösseres Vocalwerk vor, das durch melodische Erfindung, fliessende und sangbare Stimmführung, correcte und keineswegs gesuchte Harmonie, neben geschickter polyphoner Arbeit in einigen Sätzen, einen sehr guten Eindruck macht und offenbares Talent für diese Musikgattung bekundet. Es besteht aus vier Sätzen. Der erste ist ein Andante in *F-dur*, ⅘-Tact, dessen homophone melodische Perioden von einer lieblichen Begleitungs-Figur, welche die verschiedenen Saiten-Instrumente einander abnehmen, umwunden sind. Der kurze mittlere Satz bringt zwar einen nicht unangenehmen Wechsel hervor, doch scheint es uns, als wenn die Worte: *Vita, dulcedo et spes nostra*, zu polyphonem Anlauf, der doch bald wieder aufgegeben werden muss, um den Charakter des Ganzen nicht zu stören, nicht ganz passend wären. Nr. 2 ist ein lebhafter, frischer Satz, in welchem sich der Componist das *Ad te clamamus* zum bewegenden Princip genommen hat, wesshalb man es denn mit dem Ausdruck des *Suspiramus gementes et flentes*, also mit den Seufzern und Thränen, nicht gar zu genau nehmen muss, da der Satz, rein musicalisch genommen, wirksam ist, auch wohl in der Ausführung wegen mangelnder Zeit zu wiederholten Proben die vom Componisten beabsichtigten Nuancen des Vortrags nicht immer bemerkbar wurden. Der Satz geht in ein Solo-Quartett (Nr. 3) aus *B-dur* mit einem Mittelsatz in *Ges-dur* über, zu welchem der Chor *pp* tritt; es ist recht schön und wurde auch vom Publicum ausgezeichnet. Nummer 4 enthält einen kurzen *Alla-breve*-Satz auf *Sancta Maria, ora pro nobis*, dem ein recht gut durchgeführter Fugensatz *Allegro non troppo*, ⁴⁄₄-Tact, in *B-dur* folgt, in welchem das *Ora pro nobis* in einer einzelnen Stimme oft choralmässig durch den Chor der anderen, welche das Fugato fortsetzen, hindurch klingt und das Ganze zu einem ruhigen, der innigen Bitte entsprechenden, sanften homophonen Schlusse führt.

In dem Solo-Quartett lernten wir in Fräulein Emma Zum Busch, welche die erste Stimme sang, ein neues Talent kennen, das alle Aufmerksamkeit und Theilnahme verdient. Die junge Dame besitzt eine sehr ausgiebige und sonore echte Sopranstimme, welche in Verbindung mit allem Aeusseren der Persönlichkeit, was die Bühne erfordert, einen unverkennbaren Beruf zu dramatischem Gesange bekundet und bei fortgesetzten ernsten und vorsichtigen Studien eine bedeutende künstlerische Zukunft verspricht.

Von Orchestersachen brachte das Concert eine Sinfonie in *B-dur* von J. Haydn, welche ganz ausserordentlich schön und fein schattirt ausgeführt wurde, und zum Schlusse die heroische Olympia-Ouverture von Spontini voll Glanz und Schwung.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der dritten Soiree für Kammermusik hörten wir das Quartett von Mozart Nr. 1 in *G-dur*, und das in *C-dur*, Op. 59 Nr. 3 von Beethoven; in beiden erfreute die treffliche Ausführung und riss zu dem lebhaftesten Applaus hin. Zwischen diesen Quartetten spielte Herr Isidor Seiss die Sonate Nr. 2 in *G-moll*, Op. 22 von Schumann. Die Wahl gerade dieser Sonate war nicht zweckmässig getroffen, um das Publicum unserer Soireen für Schumann's Musik zu gewinnen, was der mässige Beifall zeigte. Herr Seiss trug das sehr schwierige und völlig undankbare Stück mit grosser Virtuosität vor, störte aber den Genuss durch seine gar zu auffallende Unruhe am Flügel. Wir haben dem sehr tüchtigen und eleganten Spieler schon einmal einen Wink in dieser Beziehung gegeben, allein an dem fraglichen Abende begleitete Herr Seiss wiederum sein Spiel mit so fortwährenden mimisch-plastischen Bewegungen, dass wir beinahe in Versuchung kommen, ihn zu denjenigen Künstlern zu zählen, welche ihre Geringschätzung der Kritik durch doppelt starkes Auftragen des Gerügten bekunden zu müssen glauben. Wir wünschen aufrichtig, uns hierin zu täuschen.

Gounod's „Faust" ist hier mit glänzender Ausstattung bereits mehrere Male in Scene gegangen und macht auch hier volle Häuser. Herr Marchesi hat einige Gastrollen gegeben; über seinen Don Juan waren die Stimmen sehr getheilt, sowohl in Bezug auf den Gesang, in welchem er sich einige höchst unmozartische Freiheiten erlaubt haben soll, als auf das Spiel, das nicht lebendig genug erschien. In Verdi's Ernani als Karl V. und im Trovatore als Graf Luna war er vortrefflich und ärntete grossen Beifall.

Ferdinand Hiller ist zur Aufführung seiner „Katakomben" nach Bremen und Hannover gereist.

Barmen, 13. Februar. Gestern gab Herr Musik-Director Anton Krause sein Concert im Saale der Concordia. Das Programm brachte eine Sinfonie in *D-dur* von Haydn, Sopran-Arie aus Figaro's Hochzeit (Fräulein Mann), Lieder für Alt von F. Breunung und Mendelssohn (Fräulein Assmann) und Mendelssohn's *G-moll*-Concert, gespielt vom Concertgeber. Im zweiten Theile führte Herr Krause seine Messe für vier Solostimmen, Chor und Orchester vollständig auf. Sie wurde vom Publicum sehr gut aufgenommen; der Componist und treffliche Dirigent unserer Vereine und Concerts wurde vom Chor und Orchester mit Applaus empfangen und ärntete am Schlusse einen wahren Blumenregen.

Schwelm, 15. Februar. In dem gestrigen Concerte spielte Fräulein Marie Lindemann den Clavierpart des Septetts von Hummel mit Eleganz und Virtuosität. Das Publicum spendete durch rauschenden Applaus der Pianistin die wohlverdiente Anerkennung.

Cleve, 6. Februar. Unsere musicalischen Zustände fangen an, sich dermaassen zu heben, dass wir sogar Mendelssohn's „Elias" unter Leitung des Herrn Musik-Directors Fiedler in vollständiger und gelungener Aufführung gehört haben. Zu Anfang des zweiten Theiles wurde der Dirigent mit Fanfaren und Applaus empfangen. Die Soli waren meist mit Dilettanten besetzt: den Elias sang Herr Nolzat, die Alt-Partie Fräulein Assmann, welche durch ihre wohllautende Stimme, den weichen Tonansatz und die in Köln erlangte Ausbildung als Sängerin sehr gefiel.

Berlin. Sivori wird hier erwartet. Fräulein Artot hat als Marie in der Regimentstochter noch mehr gefallen, als in der Nachtwandlerin. Ihre nächste Rolle ist Margarethe in Gounod's Faust.

Karlsruhe. Der Grossherzog von Baden hat dem hiesigen Hof-Capellmeister Strauss das Ritterkreuz des Zähringer-Ordens verliehen.

Wien. Merelli's italiänische Oper wird dreissig Vorstellungen geben; in 22 derselben wird Adelina Patti singen, zuerst als Sonnambula mit Carrion als Elvino. Giuglini und Madame Lafont werden ebenfalls auftreten. Parterre- und erste Rang-Logen 30 Gulden für jeden Abend.

Triest. Die hiesigen Blätter sind voll von begeisterten Berichten über Alfred Jaell, der seit 1857 seine Vaterstadt zum ersten Male wieder besucht und am 3. Februar im *Teatro Grande* Concert gegeben hat. Unter dem Jubel des ganzen Hauses wurden ihm Lorberkränze zugeworfen, darunter einer, auf dessen Band ein deutsches Gedicht von Julius Rodenberg gedruckt war. Zu gleicher Zeit flogen Abdrücke in Form einer Votivtafel mit italiänischer Inschrift von allen Logen herab, des Inhalts: „*Nella sera 3 Febbraio 1863, in cui Alfredo Jaell Triestino primo fra i pianisti viventi dava un concerto nel Teatro Grande. Salve, della tua Tergeste figlio diletto! Alfine ritorni a noi carco d' allori onde t' incoronarono gli ammiratori del Tamigi, dell' Istro e della Senna rapiti in estasi soave divina. Tu ritorni a noi, oh benedetto! col sorriso del genio a ricevere in fronte il bacio di amore dei plaudenti concittadini.*"

Neapel. Fräulein Tietjens ärntet seit einiger Zeit auf dem Theater *San Carlo* Lorbern; die Neapolitaner sind ausser sich über diese deutsche Sängerin. Der Engländer Mapleson, Director des Majestäts-Theaters in London, hat die Concession für sämmtliche Operntheater von Neapel auf neun Jahre erhalten.

Brüssel. Am 11. d. Mts. hat Herr Jean Becker in einer von Herrn Fétis veranstalteten Sitzung für Kammermusik im Conservatorium ein Quintett von Fétis und das zweite Quartett von Ed. de Hartog mit ungeheurem Erfolg gespielt. Auch in Antwerpen hat Herr Becker drei Mal gespielt. Sein Concert in Paris findet am 25. d. Mts. Statt; er wird darin das Violin-Concert von Beethoven spielen.

Paris. Es ist die Rede davon, Gluck's „Armide" wieder in Scene zu setzen. — Die Tänzerin Madame Ferraris verlässt am 4. April die grosse Oper, um ein glänzendes Engagement für London anzutreten, das ihr von Herrn Mapleson, dem Director von *Her Majesty's Theater*, angetragen ist.

Am 13. Februar sang Adelina Patti zum letzten Male die Lucia. Das Haus war im Voraus ausverkauft, selbst die Plätze der obersten Galerie hinter dem Kronleuchter, die nie vorher verkauft werden, waren dieses Mal genommen. Sperrsitze hinter dem Orchester wurden bis mit 50 Frcs. bezahlt, Fauteuils auf dem Balcon mit 90 Frcs. Was man auch über eine solche fanatische Liebhaberei sagen mag, gewiss ist, dass Paris noch nie eine so bezaubernde und hinreissende Darstellung der Lucia gesehen hat. Am 15. d. Mts. sang sie in Paris überhaupt zum letzten Male in Rossini's Barbier. — Der Tenorist Tamberlik wird erwartet.

Am Donnerstag den 19. d. Mts. sollte Flotow's „Stradella" in der italiänischen Oper gegeben werden.

Im *Théâtre lyrique* beginnt Gounod's „Faust" jetzt das Publicum mehr anzuziehen, als früher. — Es heisst, Hector Berlioz wolle seine „Trojaner" ebenfalls diesem Theater übergeben, da er daran zu verzweifeln scheint, sie auf die Bühne der grossen Oper zu bringen.

Die Brutto-Einnahmen von allen Theatern, Concerten u. s. w. im Monat Januar haben folgende enorme Summen erreicht:

Von den kaiserlichen Theatern	622,700	Fr.	69 C.
Von den Theatern zweiten Ranges, Vaudevillen und kleinen Bühnen	1,167,876	„	60 „
Von Concerten jeder Art	273,372	„	50 „
Von verschiedenen Sehenswürdigkeiten...	7,631	„	50 „
Total..	2,074,581	Fr.	29 C.

Eine neue Oper von Gounod heisst „*Ivan le terrible*" und hat den gleichnamigen russischen Czaaren zum Helden.

Preis-Ausschreiben.

Die Aachener Liedertafel, in der Ueberzeugung, dass es für das fernere Gedeihen des Männergesanges von förderlichem Einflusse sein wird, wenn die Vereine in den Stand gesetzt werden, sich mehr als bisher mit der Aufführung von grösseren Compositionen ernsteren Stils zu befassen, eröffnet hiermit einen Concurs auf die beste Concert-Composition für Männergesang und Orchester.

Der erste Preis beträgt dreihundert Thaler, der zweite hundert Thaler.

Die näheren Bedingungen sind folgende:

Die Aufführung des Werkes soll nicht weniger als eine halbe und nicht mehr als eine ganze Stunde dauern.

Die Wahl des Textes, welcher selbstredend in deutscher Sprache sein muss, wird den Concurrenten anheim gegeben. Indessen ist das Gebiet der Parodie, der Burleske, überhaupt des Niedrigkomischen ausgeschlossen, eben so jede Composition, deren Aufführung eine Darstellung auf der Bühne bedingt.

In Betreff der in dem Werke vorkommenden Soli sind Frauenstimmen statthaft.

Die preisgekrönten Tonstücke bleiben Eigenthum des Componisten; die Liedertafel behält sich jedoch ein Jahr lang nach Zuerkennung der Preise das ausschliessliche Aufführungsrecht vor.

Die concurrirenden Tonstücke müssen spätestens am ersten October dieses Jahres beim Vorstande der Liedertafel eingelaufen sein. Dieselben sollen mit einem Motto versehen und von einem versiegelten Couvert begleitet sein, welches äusserlich das nämliche Motto trägt und im Innern den Namen des Concurrenten enthält.

Die Herren Niels W. Gade in Kopenhagen, Ferdinand Hiller in Köln und Dr. Julius Rietz in Dresden haben das Preisrichter-Amt freundlichst übernommen.

Zusendungen werden an den Vorstand der Aachener Liedertafel, zu Händen des Herrn Dr. Roderburg, erbeten.

Aachen, den 15. Februar 1863.

Der Vorstand der Aachener Liedertafel.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 9. KÖLN, 28. Februar 1863. XI. Jahrgang.

Wilhelmine Schröder-Devrient.

II.

(I. s. Nr. 8.)

Die Rollen der jugendlichen Künstlerin waren bis zum Jahre 1822 Pamina, Emmeline, Agathe und Marie in Grétry's „Blaubart". Am 9. November 1822 gab sie zum ersten Male die Leonore in Beethoven's „Fidelio".

Wir haben nichts dagegen, wenn Herr von Wolzogen sagt, dass sie durch diese Partie erst „den eigentlichen Grundstein ihres unverwelklichen Ruhmes legte", müssen aber der Behauptung, dass ihre Leonore erst die Oper „gerettet" (!) und diesem Meisterwerke Beethoven's den Boden auf den deutschen Bühnen errungen habe, entschieden widersprechen, noch entschiedener den Ansichten des Verfassers über die Oper selbst. Diese beweisen, wie schwer es für einen Biographen ist, sich durch das warme Gefühl für seinen Helden nicht zur Ungerechtigkeit gegen anderes Verdienst hinreissen zu lassen.

Herr von Wolzogen entwickelt übrigens im Allgemeinen in dieser Biographie der Schröder-Devrient sonderbare und sehr eigenthümliche Urtheile über deutsche Opern und deutschen Gesang, in die wir — nicht aus Patriotismus, dessen Betheiligung an der Kritik er vorausschauend abwehrt (S. 99), sondern aus ästhetischen Grundsätzen nicht einstimmen können. Wenn er in der angeführten Stelle sagt: „Die Kunst ist durchaus kosmopolitischer Natur, und was wirkliche Kunst ist, muss in London und Paris, Rom und Petersburg den Einsichtigen ganz eben so gut gefallen, als in Wien und Berlin" — so ist das für alle modernen Künste grundfalsch und vor Allem für die Tonkunst, denn diese ist vermöge ihres eigenthümlichen Wesens so innig mit der Natur des Volkes, bei dem sich ihre Werke erzeugen und dessen Geschmack sie zusagen, verflochten, dass mit der obigen Behauptung nicht bloss die Nationalität der Musik, sondern auch die Nationalität und ihr verschiedener Charakter in Anschauungs- und Gefühlsweise der Völker überhaupt geläugnet wird.

Dass es eine specifisch deutsche Gesang**schule** gebe, hat noch Niemand behauptet; die Declamationen gegen die „gutmüthige Einbildung, welche daran glaube", dürften also sehr überflüssig sein. Jedermann weiss, dass die wahre Gesangschule, d. h. die Unterrichts-Methode, die zur vollkommenen Herrschaft über das Stimm-Material und zu vollendeter Technik führt, bei allen Nationen die alt-italiänische ist. Allein das schliesst keineswegs aus, dass die drei musicalischen Nationen, die Italiäner, die Franzosen und die Deutschen, nicht ihre eigenthümliche **Vortragsweise** hätten, die in nichts Anderem als in ihrer Nationalität wurzelt. Dass der Deutsche einen Charakter der französischen oder auch der italiänischen komischen Oper bei gleicher technischer Ausbildung als Sänger nicht so wahr und fein durch den Gesang darstellen kann, wie ein Franzose oder Italiäner, lehrt die Erfahrung; aber sie lehrt eben so, dass ein Franzose und Italiäner keine deutsche Musik so singen kann, wie ein Deutscher. Das zeigt sich vor Allem beim Vortrage des deutschen **Liedes**; Schubert'sche Melodieen von Italiänern und Franzosen zu hören, ist eine wahre Qual; „Der Wanderer" von Lablache und von Staudigl waren dermaassen verschieden, dass man unbedingt dem deutschen Sänger die Palme zuerkennen musste, und Lablache war doch wahrhaftig ein Sänger ersten Ranges. Aber nicht bloss im Liede, auch in Opern deutscher Componisten ist derselbe Unterschied wahrzunehmen, selbst in denen von Mozart, der doch den Italiänern noch am mundgerechtesten ist. Zu der Stelle einer französischen Kritik der „Agathe" der Schröder-Devrient: „Man muss den Stil der Madame Devrient mit dem der italiänischen Sängerinnen nicht vergleichen; zwei verschiedene Gattungen können zu gleich befriedigenden Resultaten führen", was, beiläufig gesagt, doch beweist, dass es

nicht bloss die Deutschen allein sind, die sich „einbilden", es gebe eine deutsche Vortragsweise —: zu dieser Stelle sagt Herr von Wolzogen in einer Anmerkung (S. 151):

„Nicht desshalb sind selbst grosse italiänische Sänger gewisse deutsche Opern mit Erfolg zu singen ausser Stande, weil die letzteren etwa einen besonderen deutschen Gesangstil erforderten, der in Wahrheit nie existirt hat, sondern weil das Wesen dieser Opern in einer Gefühlswelt wurzelt, die der italiänischen durchaus fremd, ja, oft geradezu entgegengesetzt ist."

Heisst denn das etwas Anderes, als dass die deutsche Musik, die in deutscher Gefühlswelt wurzelt, denjenigen Gesangstil fordert, welcher in dieser selben Gefühlswelt wurzelt? Kann eine italiänische oder „kosmopolitische" Gesangschule diese Vortragsweise deutscher Musik lehren? Dass sie aber nicht bloss Naturgesang ist, wie Herr von Wolzogen behauptet, sondern eben so gut wie der italiänische Gesang einer methodischen Entwicklung und eines tiefen Studiums bedarf, das haben die grossen deutschen Sänger und Sängerinnen aller Zeiten und bis auf diese Stunde gezeigt, und der Kenner weiss sehr wohl die Effecte des ungebildeten Naturgesanges, der allerdings jetzt leider überhand nimmt, von den Wirkungen einer künstlerischen Leistung in deutschem Gesange zu unterscheiden.

Noch ärger aber ist die Folge derselben Anmerkung: „Doch trifft auch dies (dass die Italiäner ausser Stande sind, deutsche Opern zu singen) nur bei den Weber'schen, Spohr'schen und Marschner'schen Opern und bei „Fidelio" zu, die als urdeutsche Werke, in welchen überdies die Cantilene oft erst in zweiter Linie wirkt, entschieden immer verlieren, wenn Italiäner sich daran machen; Mozart aber haben wir, die Zauberflöte nicht ausgeschlossen (wer könnte Ronconi's Papageno je vergessen?) von guten Italiänern stets lieber gehört, als von Deutschen."

Der Verfasser hat hier vergessen, uns die italiänischen Sarastro, Pamina, selbst Tamino namhaft zu machen! Ronconi's Don Giovanni war uns eben so unausstehlich, wie Lablache's Leporello, der statt des prachtvollen *c* auf *movermi non posso* nach dem *e* des Comthurs im Duett auf dem Kirchhofe ein schnarrendes Brr! für die Galerie ertönen liess, und ein anderer Don Juan, der in Paris eine schauderhafte Fermate im *Fin ch' han dal vino* anbrachte und das reizende Ständchen im *Tempo rubatissimo* vortrug. Nein, nicht einmal den Don Juan können die italiänischen Celebritäten der Gegenwart und unseres Jahrhunderts überhaupt singen, geschweige denn die Zauberflöte und die Entführung aus dem Serail. Wenn Herr von Wolzogen den Don Juan zu der schönsten Zeit der berliner Oper gesehen hätte, Donna Anna die Schulz, Elvira die Milder-Hauptmann, Zerline die Wranitzki-Seidler, Don Juan Blume, Leporello Wauer, Ottavio Stümer, dann würde er eine Erfahrung darüber haben, wie Mozart von deutschen Sängern gesungen wird. Und die Entführung aus dem Serail! Eine Constanze wie die Schmalz und nach ihr die Schulz brauchten den Vergleich mit den grössten italiänischen Sängerinnen nicht zu scheuen, und einen Osmin wie Ludwig Fischer kann keine andere Nation aufweisen.

Allein Herr von Wolzogen lässt nur vier deutsche Sänger ersten Ranges gelten: Anton Raff, Gertrud Mara, Ludwig Fischer (seinen Sohn Joseph also nicht) und Henriette Sontag. „Im Ganzen — mit Ausnahme für den zwischen Singen und Declamiren die Mitte haltenden Vortrag unseres Liedes (Ah!) — geht den Deutschen der richtige Gesangs-Instinct, die Delicatesse des Gefühls (!) ab. Was wir unseren Stil zu nennen belieben, ist nichts als der völlig naive Zustand einer Natursingerei, die es bisher nicht einmal zur Aneignung einer gewissen Manier bei uns hat kommen lassen, denn eine solche lässt doch immerhin wenigstens auf etwas mehr, als einen nur spontanen Stimmgebrauch schliessen." (!) S. 99.

Wir suchen nach dem Grunde dieser absoluten Verdammungs-Urtheile des Verfassers und finden ihn eines Theils in der gerechten Empörung desselben, die wir vollkommen theilen und in diesen Blättern hundert Mal ausgesprochen haben, über die jetzige Rohheit unseres Bühnengesanges im Allgemeinen, die übrigens bei den Italiänern und Franzosen heutzutage eben so arg herrscht. Wenn er nun aber (ebenfalls S. 99) anerkennt, „dass jetzt auch in Italien und Frankreich zum grossen Theile spottschlecht gesungen wird", aber hinzufügt, „das ändere nichts an der Thatsache, dass wir Deutschen uns noch niemals als eine in künstlerischer Beziehung besondere Berücksichtigung verdienende Sänger-Nation bewährt haben" —, so offenbart sich anderen Theils die Hauptquelle seiner furchtbaren Strenge gegen den deutschen Kunstgesang in der oben schon erwähnten Vorliebe des Biographen für seine Heldin, denn er will hauptsächlich dadurch die allerdings unläugbaren Mängel dieser in Bezug auf eigentliche Gesangschule rechtfertigen. Dies spricht er im Schlusssatze der angeführten Stelle geradezu aus: „und das (nämlich dass wir Deutschen als Sänger-Nation noch nie eine Berücksichtigung verdient haben) entschuldigt zugleich viel an dem beklagenswerthen Umstande, dass selbst eine Künstlerin von dem unsterblichen Genius der Schröder-Devrient es nicht bis zur wirklichen Sängerin hat bringen können" — was nach anderen Stellen des Buches heissen sollte: „hat brin-

gen wollen", denn die eigentlichen Gesang-Studien waren ihr zuwider.

Nun, trotz alledem rechnen wir doch die Schröder-Devrient zu den grossen deutschen Sängerinnen, und der Verfasser geräth durch seine Kritik der deutschen Sänger-Anlagen in arge Widersprüche. Denn er wird doch wohl einer Emmeline und Agathe und Leonore der Schröder-Devrient nicht die „Feinheit des Gefühls" absprechen, welche den Deutschen überhaupt abgehen soll? Und der Unwürdigkeit jeder Berücksichtigung der Deutschen als „Sänger-Nation" gegenüber will er uns doch nicht etwa die Franzosen und Engländer als „Sänger-Nationen" vorziehen? Doch wahrlich! S. 98 lesen wir, dass „wir Deutsche ausnehmend wenig natürliches Geschick" (und doch soll unsere ganze Gesangkunst bloss „Natursingerei" sein!) „und einen Mangel an Geschmack zeigten, der uns sogar noch unter England setzt!!" Und womit unterstützt Herr von Wolzogen diese Behauptung? etwa mit der Novello, Kemble, Dolby, was sich noch hören liesse? Nein: „Wir haben auf den gesammten deutschen Bühnen keinen Tenor wie Sims Reeves und keinen Bariton wie Santley" —nach Herrn von Wolzogen. Wir müssen ihm aber sagen, dass es keinen steiferen und ungewandteren Bühnensänger gibt, als Sims Reeves, wesshalb er denn auch nach einigen wiederholten verunglückten Versuchen, von denen wir seinen Max im Freischütz und seinen Fra Diavolo selbst gesehen, der Oper ganz entsagt hat und nur in Oratorien und Concerten singt. Wer Santley aber z. B. mit unserem Beck in Wien (eben so Sims Reeves mit Ander) oder gar mit Stockhausen nur vergleichen, geschweige denn über diese stellen will, der dürfte, wenn er ein Deutscher ist, allerdings einen Beweis zu dem den Deutschen vorgeworfenen „Mangel an Geschmack" liefern. Herr Santley ist ein ganz achtungswerther Sänger, der aber gegenwärtig hauptsächlich nur durch die National-Eitelkeit der englischen Kritik gehoben und zum ersten Male zu einem Engagement bei der italiänischen Oper gelangt ist.

Es dürfte übrigens die Frage sein, welche Nation, die italiänische oder die deutsche, seit 1800 mehr ausgezeichnete Sängerinnen für die ernste Oper und die edle Gesanggattung überhaupt trotz der Grisi, Malibran und Viardot-Garcia, wenn wir diese beiden Spanierinnen zu den Italiänern rechnen wollen, aufzuweisen habe. Allerdings gibt es eine gewisse Vollendung der Technik des Gesanges, welche vielleicht die Italiäner leichter erreichen, als die Deutschen; allein dagegen stellen wir den anderen Theil einer wahrhaft künstlerischen Ausbildung, die richtige Auffassung des Charakters der Partie, den angeborenen Tact für das Edle und Grosse im musicalischen Vortrage, mit Einem Worte das Seelische des Gesanges, und dies nehmen wir in höherem Grade für die Deutschen in Anspruch, als für die südlichen und westlichen Nachbarn. Gewiss würde eine Johanna Wagner oder überhaupt eine deutsche Sängerin Gluck's Orpheus und Alceste niemals dermaassen entstellt und mit ungehörigen Glanzfarben übertüncht haben, wie es die Viardot in den letzten Jahren in Paris gethan hat; wenn die Virtuosität der Kunst zu solchen Missgriffen führt, so ist uns die „Natursingerei" zehn Mal lieber.

Und auf welcher Seite ist denn die grössere Natur-Anlage, auf Seite derjenigen, die nur ihre bestimmte Gattung und nur die Musik ihrer Nation singen können, oder derjenigen, die Lied, Oper und Oratorium aller Nationen durch angemessenen Vortrag wiederzugeben befähigt sind? Man weise doch eine einzige Italiänerin auf, welche deutsche Musik mit solchem Erfolg singen könne, wie unsere Sängerinnen die italiänische! Die Sontag, die Schröder-Devrient, die Bochkoltz (Falconi), die Carl, Unger, Grünbaum, Charlotte Häser (die *divina Tedesca* von San Carlo), Hasselt-Barth, Sabine Heinefetter, Kraus-Wranitzki, Sophie Löwe, Lutzer, Schebest, Schechner, Babnigg, Vespermann, Seidler, Tuczek, Johanna Wagner, Josepha Weber, Constanze Lange, Anna Zerr, Sophie Krüwel (Cruvelli), Natalie Eschborn (Frassini), Köster, Ney, Louise Meyer, Csillag, Tietjens u. s. w.—haben sie nicht alle sowohl auf deutschen als selbst auf italiänischen Theatern italiänische Musik vortrefflich gesungen? ja, waren nicht viele von ihnen berühmte Zierden der italiänischen Oper in Italien selbst, in Paris, in London, in Petersburg? Gehört denn nicht etwas mehr als Stimme dazu, um eine Emmeline und Desdemona, eine Agathe und Semiramis, einen Fidelio und Romeo u. s. w., und dann wieder einen Engel Gabriel in der „Schöpfung", eine Sopran- oder Alt-Partie von Händel und endlich ein Lied von Schubert so zu singen, dass es in die Seele dringt, d. h. so, wie es unsere deutschen Sängerinnen zu singen verstehen? Hilft aber Alles nichts: „es fehlt ihnen der Gesangs-Instinct und die Delicatesse des Gefühls!" Und wenn ihr Deutschen auch behauptet, dass euer oratorischer Chorgesang doch nicht übel wäre, da die Kenner und Kunstfreunde des Auslandes zu euren Musikfesten strömen und mit Erstaunen gestehen, dergleichen nie gehört zu haben — nichts da! das ist Alles eitel Einbildung! „Ihr verdient keine Berücksichtigung als Sänger-Nation!"

Wenn die Deutschen bei ihren hervorragenden musicalischen Anlagen allerdings und besonders heutzutage in der Technik des Gesanges zurückbleiben, so liegt es nicht an dem Mangel an Instinct und Gefühl, sondern an dem Mangel an Fleiss. Niemand kann eifriger als wir die Rückkehr zu den Studien der alt-italiänischen Schule von

[*]

ihnen fordern; aber sie wegen theilweiser, ja, häufiger Vernachlässigung derselben als Gesang-Instinctlose unter alle anderen Nationen zu stellen, das ist denn doch zu stark.

Doch diese Behauptung des Herrn von Wolzogen ist nicht die einzige schroffe und unhaltbare über deutsche Kunst in seiner sonst gewiss sehr schätzbaren und interessanten Biographie der Schröder-Devrient.

So meint er zum Beispiel, dass die Rolle der Emmeline in der „Schweizerfamilie" bloss „in Deuschland vollauf gewürdigt worden ist." Darin hat er gewiss Recht; aber wenn er als Grund hinzufügt, „weil nur ein deutsches Publicum den matten und kränklich sentimentalen Jammer der Dichtung und Composition jemals zu vertragen im Stande gewesen" (S. 49)—so müssen wir wenigstens gegen „den Jammer der Composition" protestiren. Wir erblicken in Weigl's „Schweizerfamilie" einen trefflichen musicalischen Stoff, der ohne Zauberei und Fastnachtsspiel, was nur ein Mozart mit der Weihe der Poesie zu erheben und zu verklären im Stande war, der eigentlichen und ewigen Aufgabe der dramatischen Musik, das menschliche Herz in den Verhältnissen und Kämpfen mit dem Leben zu zeigen, vollkommen angemessen ist. Dass dieser Stoff ein echt deutscher und Weigl's Musik aus der Naivetät des deutschen Genius entsprossen ist, der noch nichts von Reflexion wusste, das soll beiden doch wohl nicht zum Vorwurf gereichen? Neben die „Schweizerfamilie" kann man noch Winter's „Unterbrochenes Opferfest" trotz der Verlegung der Handlung nach Peru als deutsche Oper stellen, welche in Beethoven's „Fidelio" ihren Gipfelpunkt erreichte und auch in Spohr's „Jessonda" noch zu finden ist. Weber, Marschner und vollends Meyerbeer betraten andere Bahnen, zogen die phantastische Welt von Elfen, Hexen, Kobolden und den Teufel selber in die Gefühlswelt, die deren wahrlich nicht bedarf, hinein, und konnten am Ende ohne Spektakel und Decoration nicht mehr auskommen. Damit war der Reflexion und der Tonmalerei ein weites Feld geöffnet, und selbst dem Genie wurde es schwer, sich aus alle dem dann und wann einmal wieder in die eigentliche deutsche Heimat der Gefühle und Kämpfe des Herzens zu retten.

Aber jene echt deutsche dramatische Musik, wie sie in der Zauberflöte und im Don Juan durchbricht und sich bei Weigl und Winter, endlich in Beethoven's Fidelio in höchster Entwicklung zeigt, welche keiner Wunder und keiner Symbolik, keiner Herbeiziehung der übersinnlichen Welt bedarf, weil ihr der Mensch, die Tiefe der menschlichen Seele genügt, um Liebe und Hass, Grauen und Wonne, Zorn und Hingebung, Verzweiflung und Entzücken auszudrücken — diese Musik scheint, da Fidelio vor ihm keine Gnade findet, auch nicht nach Wolzogen's Geschmack zu sein.

Herr von Wolzogen behauptet nämlich zunächst, dass Fidelio erst durch die Darstellung der Leonore durch die Schröder-Devrient Anerkennung gefunden habe. Dies ist ein historischer Irrthum, zu dem wiederum die Vorliebe des Biographen für seinen Gegenstand verleitet hat. Er ist aber weniger verzeihlich, als ähnliche, da dem Biographen einer dramatischen Sängerin die Geschichte einer Oper wie Fidelio nicht unbekannt sein durfte, und da er dadurch zugleich einer anderen, um diese Oper hochverdienten Künstlerin schreiendes Unrecht thut. Er sagt nämlich S. 52, dass „Anna Milder-Hauptmann trotz ihrer kolossalen, herrlichen Stimmmittel und der angeborenen Würde ihrer Plastik, wohl mit in Folge des ihr eigenen etwas phlegmatischen Temperaments, bei den ersten Aufführungen 1805 und 1806 in Wien der Partie der Leonore keinen besonderen Erfolg zu erringen vermochte." — Weiterhin wird sogar von „Rettung" der Oper Beethoven's durch die Devrient, von dem „Wunder", das sie damit vollbracht, weil Fidelio „bis dahin nirgend durchgeschlagen habe", gesprochen.

Dem allem ist keineswegs so. In den ersten drei Vorstellungen im Nov. 1805 begriff das Publicum in Wien allerdings die Oper noch wenig; allein dieses Publicum bestand zumeist aus französischem Militär, der musicalische Adel hatte die Residenz verlassen, und die Bevölkerung war nicht gestimmt, ins Theater zu gehen. Ueber die zweite Wiederaufnahme (im März 1806) berichtet bereits die Allg. Musik-Zeitung von 1806, S. 460: „Das Stück hat gewonnen und nun auch besser gefallen."

Aber vollends 1814, nachdem Beethoven nach seiner eigenen Angabe „die Oper vom März bis 15. Mai neu geschrieben und verbessert" (A. Schindler, I., 126), dann die Aufführungen (die erste den 23. Mai) selbst mit Festigkeit leitete, „war der Beifall gross und stieg mit jeder Vorstellung; die siebente wurde Beethoven zum Vortheile statt eines Honorars überlassen." (Treitschke im Orpheus, Taschenbuch für 1841 von Aug. Schmidt in Wien; Allg. Musik-Zeitung von 1814.) Und nun hören wir noch A. Schindler, I., S. 125:

„Von den Sängern ist mit jener Anerkennung zu sprechen, die ihnen von Beethoven selber zu Theil geworden. Ihnen zunächst verdankt der Meister die Rettung seines Werkes. Der Wahrheit die Ehre: niemals wieder wirkten in diesem Werke so classisch geschulte Sänger im Vereine, wie in den Vorstellungen von 1814, weder auf der wiener Hofbühne, noch auf anderen. Die gewaltige Milder-Hauptmann, damals im Zenith ihres Ruhmes stehend, ist wohl dem gesammten musicalischen

Deutschland bekannt; ausserhalb Wien aber gar nicht bekannt sind Michael Vogel (Pizarro) und Weinmüller (Rocco), zwei vollendete Künstler. Selbst der Italiäner Radichi (Florestan) war für die Partie durch Stimme, Methode und Gestalt wie geschaffen, obwohl das Deutsch etwas radebrechend. — Leider sollte der Schöpfer des unsterblichen Werkes die Freude daran nicht lange geniessen: denn die Milder (die 1809 ein glänzendes Engagement für Paris, das ihr Napoleon in Schönbrunn angeboten, ausschlug) nahm einen lebenslänglichen Contract in Berlin an; ihre Rolle im Fidelio entsprechend zu besetzen, blieb fortan eine Unmöglichkeit, und blieb die Oper wieder von 1815 bis 1822 liegen."

Was Herr von Wolzogen aus den „Erinnerungen" von Claire Glümer über die erste Aufführung mit der Devrient im November 1822 in Bezug auf Beethoven mittheilt, hält auch keine historische Prüfung aus, nur kann man in diesen „Erinnerungen" niemals genau unterscheiden, wer phantasirt und ausschmückt, Wilhelmine selbst oder Claire. Beethoven hat in der Probe nur die Ouverture (in *E-dur*) und die Nr. 1, das Duett zwischen Marcelline und Jacquino, zu dirigiren versucht; bei der Stelle des Pochens am Thor kamen Orchester und Sänger zwei Mal heraus, worauf der unglückliche Beethoven aufsprang und nach Hause rannte. Die erschütternde Scene und ihre Folgen sind bei A. Schindler, II., 10, nachzulesen; nach diesen ist es nicht wahrscheinlich, dass er damals einer Vorstellung seiner Oper beigewohnt hat.

Doch begleiten wir jetzt die Milder nach Berlin. Es ist nicht wohl möglich, dass Herr von Wolzogen diese Sängerin jemals als Leonore gesehen hat, sonst würde ihn die Erinnerung an ihren Fidelio zurückgehalten haben, die eines musicalischen Kritikers unwürdige Phrase niederzuschreiben: „Mit dem blossen Erscheinen der Schröder war die bequeme (S. 53), angebetete Matrone schon aus dem Felde geschlagen (S. 77)." Doch es kommt uns hier nicht darauf an, Vergleiche der Schröder mit der Milder (für die Cherubini seine Faniska und Beethoven seinen Fidelio geschrieben hatte), noch mit Nanette Schechner, Louise Köster, Louise Meyer, Johanna Wagner und anderen Leonoren anzustellen. Wir wollen nur constatiren, dass von 1816 an Fidelio in Berlin zu den Zug-Opern und Beethoven zu den „angebeteten" Componisten gehörte, sieben Jahre lang, ehe die Schröder dort zum ersten Male auftrat. Wenn Wolzogen eine höchst schale Kritik der Vossischen Zeitung von 1823 (die z. B. den ersten Choral in Graun's Tod Jesu und Em. Bach's geistliches Lied: „Was soll ich ängstlich klagen", als Maassstab für die Beurtheilung von Leonorens Tönen auf: „Ich hab' auf Gott und Recht Vertrauen", empfiehlt!!) zu Gunsten seiner Hypothese anführt (S. 53), so können wir dagegen als Augenzeugen des berliner Enthusiasmus während der Jahre 1816 bis 1822 auftreten.

Allein mit allem diesem ist dem Ruhme der Schröder noch nicht genug geschehen: auch die Musik des Fidelio war bis zur Schröder tadelnswerth und ist es auch grösstentheils noch — nach dem Biographen der Schröder. „Die unläugbaren Schwächen der Musik, ihre Unsangbarkeit, der Umstand, dass die vielgestaltige Sprache des Orchesters die Cantilene des Sängers fast durchgehends lähmt, deckt und erwürgt (!), alle jene Merkmale des dem Reize der Menschenstimme eigensinnig den Rücken kehrenden (??) Giganten, der nur Instrumente singen zu lassen verstehen wollte (??), wurden, ehe Wilhelmine S. kam, in Deutschland noch überall bei ihrem rechten Namen genannt und eben so unverhohlen getadelt, wie dies die gediegenen und unparteiischen Kunstrichter des Auslandes, ein Scudo und Chorley, heute mit vollem Rechte noch thun." (!!)

Nun, da hört wirklich Alles auf; wir denn auch.

Aus Frankfurt am Main.

(Ein verwünschtes *Qui pro quo.*)

An die letzte Quartett-Sitzung von Straus und Genossen am 6. Februar knüpft sich eine eben so absonderliche als auch charakterisirende Thatsache, die, weil sich darin zugleich die strafende Nemesis für unzählige aus Leichtsinn und Schwatzhaftigkeit verübte Sünden in Sachen der Kunstkritik erkennen lässt, weiteren Kreisen bekannt zu werden verdient. Der Held des Stückes ist Herr Alex. Malibran, der phrasenreiche Kritiker im Journal de Francfort (seit Kurzem „L'Europe" betitelt), der, zum Glück für Deutschland, seine kunstrichterlichen Ergiessungen in französischer Sprache schreibt, denn wären sie deutsch zu lesen, nimmermehr wäre die politische Einigung zwischen Süden und Norden zu erstreben, auch der Handelsvertrag mit Frankreich käme niemals zu Stande.

Der Fall ist in Kürze folgender. Das Programm der fünften Quartett-Sitzung enthielt an zweiter Stelle Beethoven's Quartett in *Cis-moll*, Op. 131. Die Anwesenheit des geschickten Flöten-Virtuosen, Mr. de Vroye, veranlasste jedoch Herrn Straus, anstatt dieses Quartetts die hier noch unbekannte Beethoven'sche Serenade für Flöte, Violine und Viola, Op. 25, zu Gehör zu bringen, und das *Cis-moll*-Quartett erst in der sechsten und letzten Sitzung an Stelle des früher für diese angesetzten Quartetts in *B-dur* von Fr. Schubert folgen zu lassen. Oeffentliche Anzeigen und auch das am letzten Abend vertheilte Pro-

gramm (*a.* Quartett von Mendelssohn in *E-moll*, *b.* Quartett von Beethoven in *Cis-moll* und *c.* Quintett von Mozart in *D-dur*) haben das Publicum von dieser Abänderung benachrichtigt. Die Kritiker in den Localblättern haben den Beweis geliefert, dass sie wirklich Beethoven, nicht Schubert gehört. Nicht so der Kritiker in der „Europe“: dieser hat in Beethoven's *Cis-moll*-Quartett Schubert's *B-dur*-Quartett gehört und mit Keulen drauf losgeschlagen. Hier folgt das Malibran'sche Kunststück aus dem genannten Blatte vom 18. Februar in getreuer Uebersetzung:

„Das Quartett von Schubert, das sich durch eine der monotonsten Einleitungen von der Welt ankündigt, hat es vergebens auf Originalität durch neue Effecte abgesehen. Höchst arm an Melodieen, wechselt es alle Augenblicke die Tonart, zeigt überall Mangel an Logik und Einheit, und bringt es im Ganzen überhaupt zu nichts Anderem, als seltsam, barock und zerstückt zu sein.

„Wenn Mozart auf solche ermüdende Seiten voll Noten folgt, so nimmt ihn die Seele, die sich glücklich fühlt, endlich einmal Musik zu hören, mit doppelter Begeisterung auf und berauscht sich mit innigem Behagen in seinen göttlichen Tönen. Vorher hörte man einen Componisten, der nach Phrasen sucht, sich wie ein Besessener in trockenen, dürren Reflexionen abquält, dreht und windet, um sein Werk zu einem Labyrinth, zu einem Chaos zu machen (!). Jetzt aber hat man einen von jenen erhabenen Dichtern vor sich, für welche die Musik ein Bedürfniss, eine Nothwendigkeit, eine zweite Natur ist. Man merkt nicht, dass er je etwas gesucht hat; nein, sein Gedanke quillt mit solcher Kraft, solcher Ursprünglichkeit, so viel Reiz und Consequenz in den Ideen hervor, dass Alles der Begeisterung entsprungen scheint. Das vorhergehende Werk trug die Spuren einer sauern und mühsamen Arbeit; dieses hier hütet sich wohl, dergleichen ahnen zu lassen. Der Eine hat bloss Talent, das der Mensch durch Mühe und Arbeit erringt (!), der Andere besitzt Genie, das Gott allein verleiht.“

Erwägt man, dass das Quartett in *Cis-moll* sich unter den letzten Schöpfungen des grossen Meisters fast in allen sechs Sätzen durch musterhafte Klarheit und lebhafte Charakteristik hervorthut; bringt man noch die fast durchgehends hellen und auch scharfen Kreuztonarten dieses Werkes mit den weichen Tonarten in Vergleich, in denen sich das Schubert'sche Quartett in *B-dur* ausspricht, so erweiset sich das kritische Product des Herrn Malibran als ein *Non plus ultra* musicalisch-wissenschaftlicher Unkenntniss und kritischer Liederlichkeit, oder Herr M. wolle erklären, dass er sich mit dieser jüngsten Effusion einen Fastnachtsjux gemacht habe. Der durch eine lange Reihe von Grossthaten in Sachen der musicalischen Kritik bekannte C. G. hat vor wenig Jahren in der Didaskalia eine ausführliche Kritik über ein Concert geliefert, das gar nicht Statt gefunden. Es fragt sich, welches von beiden Kunststücken das preiswürdigere sei, das von dem deutschen, oder das nun von dem französischen Kunstrichter vorgelegte?

Herr Malibran verkündete in der „Europe“ vom 4. December dem musicalischen Universum, dass er demnächst sich auf Reisen begeben und alle grossen Städte Deutschlands mit seinem Besuche beehren werde. Es dürfte den respectiven Vorständen der verschiedenen Musik-Institute wohl anzurathen sein, unserem Kritikus von allen Werken die Partitur vorzulegen, damit er in seiner Halucination nicht gar noch Herrn Rubinstein für Beethoven halte und denselben nochmals mit seinen kritischen Keulenschlägen tractire — nach oben gegebenem Muster. Solche Schuld werden sich die Herren zu Köln, Berlin, Leipzig, Wien u. s. w. doch nicht aufbürden wollen *). S.

*) Auch Rellstab soll einmal die Kritik einer Opern-Vorstellung, welche wegen plötzlicher Hindernisse mit einer anderen vertauscht wurde, in der Vossischen Zeitung haben abdrucken lassen, weil er glaubte, sie habe Statt gefunden, selbst aber gar nicht im Theater gewesen war. Das ist aber alles nichts gegen die oben constatirte Blamage! Hoffentlich wird „Europa“ einsehen, dass Herr M. sich unmöglich gemacht hat.

Die Redaction.

Kirchenmusik-Streit.

(Vergl. Nr. 8.)

Wir haben in der vorigen Nummer Notiz von der Aufregung genommen, welche die Aufforderung, die Frauenstimmen und die Instrumental-Musik aus der katholischen Kirche zu verbannen, in Aachen hervorgerufen hat; wir haben es gethan, weil dieses Beginnen für die Kunst die grosse Gefahr in sich trägt, eine der erhabensten Gattungen musicalischer Composition durch kirchliche Aechtung dem schaffenden Genius fortan zu verschliessen und die darin vorhandenen Meisterwerke um ihre eigentliche Bestimmung zu bringen. Denn diese gänzlich dem fressenden Staube der Archive zu allmählicher Vernichtung, die sie als Werke des musicalischen Teufels verdienen, anheim zu geben, dürfte doch etwas schwerer fallen, als die Retrospectiven denken und, wenn sie consequent sein wollen, wünschen müssen.

Aus einer Beilage zu Nr. 53 von Kaatzer's „Echo der Gegenwart“, einem aachener Blatte, dem gewiss Niemand antikirchliche Tendenzen vorwerfen wird, ersehen wir, dass das vor einiger Zeit in Köln abgehaltene Pro-

vincial-Concil beschlossen hat: „dass die Frauen vom Kirchengesange ausgeschlossen sein sollen". Gegen diesen Beschluss wendet sich in der gedachten Nummer ein Aufsatz von A. H. Körner, welcher nachweist, dass die Frauen zweifelsohne in den ersten Jahrhunderten an dem Gesange in der Kirche Theil nahmen, und dass bei der später auf wissenschaftliche Spitze getriebenen contrapunktischen Entwicklung der Kirchenmusik nur technische, nicht aber kirchliche Gründe ihren Rücktritt veranlasst haben, bis sie durch den Umschwung der geselligen Verhältnisse und die Verbreitung der neueren Tonkunst bis in die häuslichen Kreise in den letzten Jahrhunderten wieder zur Kirchenmusik herangezogen worden seien, deren Ausführung ohne dieselben bei den heutzutage gesteigerten Anforderungen an den Gesang gar nicht mehr möglich sei, man möge nun Palestrina oder Mozart aufführen.

„Es konnte nicht anders sein" — sagt der Verfasser am Schlusse seines Aufsatzes — „als dass die Kunst alle in ihrer Sphäre liegenden Mittel ergreifen musste; sie erfasst, erhebt und veredelt dieselben. Glaubt man, dass die musicalische Kunst in der letzten Zeit ihre wahre kirchliche Richtung verloren, so führe man sie auf ihre rechte Bahn zurück, aber man beraube sie darum nicht der natürlichen, zu ihrer Darstellung nöthigen Mittel; denn nur im freien, aber auf ihren himmlischen Zweck gerichteten Gebrauch der ihrer Natur nach ihr zukommenden Mittel und Glieder, kann die Kunst gedeihen und fortleben!

„Von unserer neueren Musik steht es fest, dass es unmöglich ist, sie ohne Frauenstimmen vollendet zu Gehör zu bringen. Der Grund, abgesehen von der verschiedenen Klangfarbe, ist der, dass es eine Unmöglichkeit ist, eine grosse Anzahl Knaben in so kurzer Zeit zum wahren Verständnisse und richtigen Vortrage der Musikstücke auszubilden. Beginnt man den musicalischen Unterricht schon mit dem siebenten Jahre, was doch gewiss zu früh ist, so ist es nicht möglich, dass sie vor dem zehnten Jahre eine hinreichende musicalische Kenntniss und hinreichende Fertigkeit für all die auszuführenden Musikstücke haben können. Gesetzt, der Knabe habe dies nun wirklich mit dem zehnten Jahre erlangt, und finge auch an, die in der Musik herrschenden Gefühle richtig zu erfassen, so verlangt der richtige Ausdruck zur Uebung gewiss wieder zwei bis drei Jahre, bis wo die Knabenstimme bricht und zu Grunde geht. Man wird also immer von Neuem anfangen und doch die Knabenstimme nie zu einer wahren Ausbildung bringen können.

„Hierzu kommt, dass man einen so tief gehenden Unterricht nur auf wenige Knaben anwenden kann, wo man, namentlich für Palestrina, deren doch so viele bedarf. Zu Palestrina's Zeit hat man dieses erfahren, wie wir bereits gesehen, und wir sollen dasselbe Experiment jetzt wieder durchmachen! Jeder, der Palestrina kennt, weiss, wie gerade seine Compositionen, wenn sie Wirkung haben sollen, mit der vollendetsten Technik und dem feinsten Gefühle gesungen werden müssen. Bei Frauenstimmen fallen alle jene Schwierigkeiten weg.

„Als letzter Grund muss noch darauf hingewiesen werden, dass das Volk so an den gemischten Chor seit Jahrhunderten gewohnt ist, dass es ihm schwer werden wird, sich in die neue Ordnung der Dinge zu finden.

„Wiederholen wir! — Wir finden: 1) in den ersten Jahrhunderten wurde der Frauengesang nicht beanstandet; 2) die Frauen sind nur in Folge einer vorübergehenden Bildungsstufe von der Kirche ausgeschlossen worden; 3) die Schranken, welche die Frauen vom Gesange fern hielten, sind gefallen; 4) die Frauenstimme ist das natürliche Complement zur Männerstimme; 5) die Frauen besitzen in weit höherem Maasse die zum Kirchengesange nöthigen Fähigkeiten; 6) die Frauenstimmen sind in grosser Zahl und leicht heranzuziehen."

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die vierte Soirée für Kammermusik brachte ein neues Violin-Quartett von Ferd. Hiller in vier Sätzen: *Allegro (D-dur) non troppo, Intermezzo vivace, Andante espressivo, Allegro molto vivace.* Die feine Ausführung liess nichts zu wünschen übrig; über die Composition waren die Stimmen sehr getheilt: uns erschien das erste Allegro als ein schöner, durch die klar gearbeitete Verschlingung melodischer Figuren aller vier Instrumente anziehender Satz, während wir in den drei anderen, namentlich im Intermezzo und Finale, mehr geistreiche als ansprechende und fesselnde Musik zu finden vermochten. Herr F. Breunung trug die Pianoforte-Partie in Fr. Schubert's Trio in *B-dur*, Op. 99 (mit den Herren von Königslöw und A. Schmit), vortrefflich vor und ärntete einen ungewöhnlich lebhaften Beifall des vollen Saales, den sein classisches musicalisches Spiel vollkommen verdiente. Den Schluss machte der schöne Vortrag des Quartetts in *G-dur*, Op. 18 Nr. 2, von Beethoven, welcher das Auditorium ebenfalls zu lautem Applaus hinriss. Der Allegro-Zwischensatz im *Adagio cantabile* dürfte etwas zu schnell genommen worden sein; wenn er nicht als eine wunderliche Grille des Componisten erscheinen soll, so muss sein Zusammenhang mit dem Adagio und seine Entwicklung aus der Schluss-Figur des Adagio's: [musical notation] durch ein mässiges Allegro vermittelt werden, welches ihm den Ausdruck mehr einer zufriedenen, heiteren Stimmung im Gegensatze zu dem Ernste des Lebens, als einer übersprudelnden Lustigkeit verleiht.

Gounod's „Faust" — wir wissen nicht, warum hier „Faust und Margarethe" betitelt — macht immer noch volle Häuser.

F. Hiller's „Katakomben" sind in Bremen bis jetzt zwei Mal bei überfülltem Hause gegeben und mit enthusiastischem Beifalle aufgenommen worden.

Ariadne auf Naxos. (Aus dem Deutschen Merkur von 1775.)*) . . . . Seit dem Februar sind bei der Seiler'schen Gesellschaft eine neue komische Oper von Herrn Gotter und zwei lyrische Dramen mit Accompagnement einstudirt worden. Der „Ariadne auf Naxos“ habe ich schon gedacht, es sei mir aber vergönnt, noch ein paar Worte von der Gattung überhaupt zu sagen. Rousseau hat sie durch seinen Pygmalion veranlasst, durch den er uns es zeigen wollte, wie die Declamation der Alten beschaffen gewesen. Allein gewiss wurden die Worte in den griechischen Trauerspielen mehr gesungen als gesprochen, und die Musik diente damals dazu, die Stimme der Schauspieler zu unterstützen, nicht aber die Empfindungen, wie hier, in den Pausen weiter auszumalen und zu verstärken. Diese neue Gattung lässt daher nur sparsam den Dialog zu, weil, sobald zwei Personen sich mit einander besprechen, die Ideen fortströmen und die Handlung zu rasch fortrückt. Der Sujets werden also auch sehr wenige sein, die sich auf diese Art behandeln lassen. Ariadne ist vielleicht eines der glücklichsten, die man dazu finden kann. Die Leidenschaft ist nicht vom Anfange in vollem Ausbruche, sie steigt nach und nach, und die Handlung schliesst malerisch und rührend mit dem Herabstürzen der Ariadne ins Meer. Herr Brandes fand die Geschichte vom Herrn v. Gerstenberg schon bearbeitet, aber Cantate und Drama sind sehr verschieden. Herr Brandes hat auf diesen Unterschied Rücksicht genommen, aber vielleicht doch nicht genug. Man erfährt zu wenig von den Ursachen, weswegen Theseus dem Verlangen der Griechen seine Neigung opfert. Die Klagen der Ariadne sind ein wenig zu lang und verfallen zu sehr in den Ton der Elegie. Sie würden vielleicht ermüden, wenn der Componist, Herr Capell-Director Benda, nicht den glücklichen Einfall gehabt hätte, ein Violin-Solo dazu zu setzen, und wenn dieses von seinem Sohne nicht so meisterlich gespielt würde. — Medea ist das zweite in dieser Gattung. Die erste Vorstellung geschah zu Leipzig am 2. Mai. Madame Seiler erschöpfte, oder wie die Franzosen sagen: deployirte in diesem Stücke ihre ganze Kunst in Declamation und Pantomime. Herr Benda hat auch zu diesem Stücke die Accompagnements gesetzt, die von Kennern und Liebhabern der Musik ganz vortrefflich gefunden werden.

Berlin. Der königliche Hof-Musikhändler G. Bock beging am 27. Januar sein fünfundzwanzigjähriges Geschäfts-Jubiläum und hatte sich an diesem Tage vielseitiger Aufmerksamkeiten aus militärischen und künstlerischen Kreisen zu erfreuen. Der Commandant des Invalidenhauses, General-Lieutenant v. Malisaewsky, überreichte dem Jubilar mit seinem Glückwunsche ein Schreiben Sr. K. Hoheit des Kronprinzen. Im Namen der berliner Künstler überreichte der königliche Capellmeister Dorn dem Jubilar eine geschmackvoll ausgeführte Gratulations-Adresse. Das Personal der Handlung brachte als Festgabe einen von einer Adresse begleiteten silbernen Tafel-Aufsatz mit der Inschrift der Geschäftsgenossen vom Jahre 1838 an.

Der Musik-Director W. Wieprecht in Berlin feierte am 2. d. Mts. den fünfundzwanzigsten Jahrestag seiner Ernennung zum Director der gesammten Musikchöre des Gardecorps und hatte sich grosser Auszeichnungen zu erfreuen. Die Musikmeister der Armee überreichten ihm einen herrlichen silbernen Pocal; ein gleiches Geschenk hatte Prinz Albrecht von Preussen entsandt.

Freitag den 13. Februar sang Herr Theodor Wachtel im Opernhause den Arnold in Rossini's „Tell“. Der berühmte Künstler hat seine Verbindlichkeiten in Kassel endlich glücklich gelöst und sich somit die Pforten aller Bühnen wieder eröffnet. Sein Arnold hatte den mächtigsten Erfolg. Herr Wachtel wird zunächst in der „Favorite“, dann in den „Hugenotten“ und im „Prophet“ singen. Es ist die Rede davon, ihn hier zu engagiren.

In Kroll's Theater hat die neue Oper „Die Fischer von Catania“ von dem Componisten der beliebten Oper „Das Glöcklein des Eremiten“ einen schlechten Erfolg gehabt. Doch trifft die Schuld nicht die mitunter sehr hübsche, ansprechende Musik, sondern das höchst langweilige Libretto.

*) Vgl. „Die Instrumental-Musik zum Drama“ in Nr. 6.

Danzig. Herr Niemann, hannover'scher Hof-Opernsänger, der zu einigen Gast-Vorstellungen auf der hiesigen Bühne engagirt ist, begann dieses Gastspiel mit der Darstellung des Joseph in der Oper „Joseph in Aegypten“ von Méhul. Die Romanze „Ich war Jüngling noch an Jahren“ wurde vom Publicum mit ungetheiltem Beifalle aufgenommen, der sich im weiteren Verlaufe, bis zum Ensemble im dritten Acte, wo Herr Niemann so recht seine Stimmmittel entwickelte, fortwährend steigerte. Auch das Spiel liess den echten Künstler erkennen.

Herr Karl Caffieri, vom Hoftheater zu Wiesbaden, einer der besten Tenöre, welche die musicalische Welt jetzt besitzt, ist für die Saison der italiänischen Oper am Coventgarden-Theater zu London engagirt.

Braunschweig. Hier ging Julius Benedict's Oper „Die Rose von Erin“ (*Lily of Kilarney*) zum ersten Male über die deutsche Bühne, eine Oper, die sich bekanntlich in London durchgreifender und andauernder Erfolge zu erfreuen gehabt hat. Demnächst soll dieselbe in Hamburg und Stuttgart zur Aufführung kommen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 10. **KÖLN, 7. März 1863.** **XI. Jahrgang.**

Wilhelmine Schröder-Devrient.

III.

(I. s. Nr. 8, II. Nr. 9.)

Unter den ersten Rollen der jungen Künstlerin führt die Biographie eine „Cordelia", Musik von Conradin Kreutzer, an, die seitdem ganz verschollen ist, in Bezug auf ihre eigenthümliche Form aber Dichtern und Componisten zu denken geben kann.

„Am 6. März 1823" — heisst es S. 68 ff. — „gab sie in Wien Conradin Kreutzer's Cordelia, eine würdige Composition, welche einer Sängerin, die zugleich auch im eminenten Sinne Schauspielerin war, viele herrliche Momente darbieten musste. Nach Kiessling's sorgfältig zusammengestellten Notizen ist das Libretto zu dieser Oper folgender Maassen entstanden: Eine wahre Begebenheit des Jahres 1814, welche das „„Morgenblatt"" mitgetheilt hatte, bearbeitete Pius Alexander Wolff auf den Wunsch der Milder zu einem lyrischen Monodram mit Chören nach dem Vorgange älterer, für die Marchetti, Schick und Andere geschriebener Soloscenen, wie z. B. Hero, Sulmalle u. s. w. Nur diese äussere Veranlassung bewog den geistvollen Bühnenkenner zur Wahl dieses widerstrebenden Stoffes, der zuerst unter dem Titel „„Adele von Boudoy"" 1823 gedruckt erschien. In Wien wurde das Stück mit verschiedenen Abkürzungen und unter Aenderung des Namens der Heldin in Cordelia zum ersten Male vor ein grösseres Publicum gebracht, nachdem es Kreutzer schon 1819 zu Donaueschingen componirt hatte. Seine Musik ist zwar sehr schwierig, jedoch trefflich instrumentirt und meist charaktergemäss. Die Darstellung selbst war durch das ausgezeichnete Spiel und den schönen Gesang der Schröder eine der ergreifendsten und erschütterndsten. Wenige Sängerinnen dürften je existirt haben, welche der darin gestellten Aufgabe hätten Genüge leisten können. „„Es gilt"", so sprach sich Theodor Hell (Hofrath Winkler) später in der dresdener Abendzeitung (Jahrgang 1823, Nr. 167 und 168) darüber aus, „„in den heftigsten Gemüthsbewegungen die Stufenleiter jeder Art der Erschütterung von Geist und Herz im beginnenden, intermittirenden, wiederkehrenden und zur Raserei übergehenden Wahnsinn eine ganze Stunde lang ohne Unterbrechung, oder wenigstens nur mit ganz kurzer, auf der Bühne zu singen und darzustellen. Dazu gehört auf der einen Seite die grösste Kraft und Ausdauer der Stimme bei aller Modulation und Schmiegsamkeit derselben, und auf der anderen eine Kunstfertigkeit der Action, welche die Gesangskünstlerin wieder in die Reihe vorzüglicher tragischer Virtuosen stellt. Mademoiselle Schröder löste diese schwere Aufgabe mit einer Virtuosität, welche alle Sonderbarkeiten des Ganzen vergessen liess und die Gemüther auf das innigste ergriff. Schon ihr Auftreten, wenn sie im Gefühle der tiefsten Zerrissenheit die Felsen herabschwankte, war ganz der Natur abgelauscht und rührte tief und wehmüthig, ohne doch störend zu verletzen, wie es die Darstellung des Wahnsinns wohl auch thut. Mit welcher Erhebung, die doch stets den Stempel des vorwaltenden Irrsinns trug, sang sie die Worte: Zurück, Banditen, Keiner folge! und wie ganz in Muttergefühlen aufgelöst wiegte sie dann das Kind, welches sie das ihrige wähnt, in dem schönen Gesange: Schlafe, schlafe, liebes Kind! in den Schlummer ein. So wahr, als es nur die allerdings nicht glücklich herbeigeführte Situation erlaubte, kehrte sie dann zu einem Augenblicke der Besinnung zurück und sang in dieser Haltung, die jedoch in einem künstlerischen Schwanken jeden Augenblick fürchten lässt, der vorige Zustand möge wieder eintreten, die lange Romanze, welche die Geschichte ihrer Liebe und ihrer Leiden enthält; und vor Allem trefflich war am Schlusse das allmähliche Zurückkehren zum Wahnsinn bei dem Gedanken an die Schauder der Banditenhöhle, bis die mit meisterhafter Action und sprechendem Blick begleitete Stelle: Ich vergoss des Räubers Blut!

den ganzen alten Jammer wieder über sie hereinbrechen lässt. Nun geht sie von einer Stufe der Wildheit zur anderen fort und malt jede mit immer neuen Farben in ergreifender Kunsthöhe, wobei besonders der Ton, womit sie die Stelle, wenn sie drei Mal den Hirten zuruft: Ich warne Euch! sprach, tief in Mark und Bein drang. Dabei schufen Augen und Körperbewegung ein Bild, das zu den vollendetsten in dieser Gattung gehörte. Endlich schliesst eine neue Flucht in die Felsen und der Sturz von diesen in den Abgrund das Ganze.**

Doch wir können den Biographen nicht länger auf der anziehend geschilderten Bahn seiner Heldin bis zur Zeit ihrer höchsten Blüthe begleiten, und beeilen uns nur noch, Herrn von Wolzogen das Zeugniss zu geben, dass er mit grosser Unparteilichkeit auch für Leben, Charakter und Gesittung der genialen Künstlerin die Wahrheit obenan stellt. Den Einfluss dieses Charakters auf ihre künstlerischen Darstellungen bezeichnen nach unserer Ueberzeugung, die wir die Schröder-Devrient erst in der letzten Hälfte ihrer Laufbahn auf der Bühne gesehen haben, die folgenden Worte (S. 88, 89) vollkommen richtig. Nachdem von ihrer Heirath mit Karl Devrient (im Jahre 1823) die Rede gewesen, heisst es weiterhin:

„Das Jahr 1828 ist noch durch ein Ereigniss ihres bürgerlichen Lebens denkwürdig für die Geschichte der Künstlerin. Nicht lange sollte die jugendliche Naivetät und liebenswürdige Heiterkeit, womit sie als Jungfrau und junge Frau Alles um sich her spielend bezaubert hatte, ihr glückliches Erbtheil bleiben. Die fröhlichen Flitterwochen des ersten Ehestandes rauschten rasch an ihr vorüber, und die durch die ungetrübte Lust derselben verheissene Idylle konnte keinen Bestand haben, denn Karl Devrient war trotz der allgemeinen Achtung, die er genoss, und trotz seines gesetzten Benehmens wohl nicht der Mann, einer Frau von ihrem Temperament zu imponiren und so gleichsam ihre zweite Erziehung zu leiten, ihre zügellose Leidenschaftlichkeit zu mildern und ihr ganzes Wesen zu läutern. Misshelligkeiten der schlimmsten Art untergruben bald den häuslichen Frieden und führten allmählich zu einem gänzlichen Bruche unter den Eheleuten. Für Wilhelmine wurde diese harte Erfahrung das Motiv zur frühzeitigen Entwicklung jener dämonischen Züge ihres Wesens, ohne welche sie freilich nie die so vielseitig grossartige Künstlerin hätte werden können, denen jedoch ihr innerstes Lebensglück zum Opfer fiel, weil sie bei aller angeborenen Begeisterung für das Edle, Schöne und Wahre doch aus sich selbst ihre schlimmsten Feinde, Leidenschaft und Sinnlichkeit, zu bekämpfen nicht die sittliche Kraft hatte. Zwar blieb ihr in Folge der ausnehmenden Elasticität ihres Geistes und bei ihrer hervorragenden Begabung für das dramatische Individualisiren auch lange Zeit nachher noch die Fähigkeit, mit den einfach rührenden und naiven Rollen ihres ersten Repertoires mächtige Erfolge zu erzielen, und sie hat als Emmeline, Pamina und Agathe selbst dann noch Alles hingerissen, als sie bereits hoch in den Dreissigern stand; allein dessen ungeachtet wurde doch mit der Zeit die Darstellung der äussersten Gipfel der Leidenschaft, ihrem inneren Seelenzustande entsprechend, immer mehr der eigentliche Tummelplatz ihres künstlerischen Schaffens. Alle und jede ihrer Partieen auf dieses Gebiet zu lenken, war sie später stets bestrebt, und aus diesem Bestreben musste endlich sogar eine gewisse Manier hervorgehen, welche dem früheren Stile ihrer Schöpfungen, der auf einer wahrhaft grossartigen Unmittelbarkeit der Auffassung beruhte, offenbar Eintrag that.“

Wenn aber Herr von Wolzogen einige Seiten weiter eine sittliche Parallele zwischen der Devrient und Jenny Lind zu Gunsten der Letzteren zieht, die das reinste Leben mit der höchsten Kunst vereinigte, und dann fortfährt: „aber der Zauber ihrer (der Lind) Kunst lag eben auch in der Darstellung der echten, reinsten und zartesten Jungfräulichkeit, während die Devrient durch ihre Natur nothwendiger Weise zu der diametral entgegengesetzten Aufgabe, zur Schilderung der von Leidenschaften zerrissenen Menschenseele, des Weibes in seiner Entfesselung und Loslösung von Zucht und Sitte, sich hingedrängt fühlen musste“ — so begegnet ihm hier, was so vielen musicalischen Kritikern namentlich auch bei Beethoven vorzuwerfen ist, nämlich dass sie aus einem hervorstechenden Zuge oder selbst aus dem vorherrschenden Wesen des Charakters eines Künstlers den Charakter seiner künstlerischen Erzeugnisse herleiten oder erklären wollen und dabei, was vielleicht auf zwei oder drei oder auch mehrere Fälle passt, auf alle anwenden, wobei sie vergessen, an die Haupt-Eigenschaft des poetischen Genie's, an die Objectivirung, zu denken. Wie Beethoven's sanfte, liebliche, freudige, selige, dann wieder neckische, heitere, scherzende Motive und ganze Stücke nicht das Geringste mit „innerer Zerrissenheit, Weltschmerz, Verzweiflung wegen Taubheit“ u. s. w. zu thun haben, so hatten auch die Darstellungen der Emmeline, Agathe, Euryanthe, Leonore-Fidelio, Iphigenie, Alice, Amina, Desdemona, Elisabeth im Tannhäuser u. s. w. nichts mit der dämonischen Natur eines von Sitte entfesselten Weibes gemein, sondern flossen gerade aus dem Gegensatze einer solchen Natur, in welchen sich das Genie der Künstlerin zu versetzen wusste.

Aus Regensburg.

Den 24. Februar 1863.

Den Reigen der in der vergangenen Saison Statt gehabten musicalischen Productionen eröffnete ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert des seit mehreren Jahren bestehenden Musik-Vereins, welcher die Elite der hiesigen Einwohnerschaft in sich vereinigt und seit der Vorstandschaft des Professors Dr. Langgoth besonders die Pflege der classischen Musik begünstigt. Auf dem Programm stand die *A-moll*-Sinfonie von Mendelssohn. Sie wurde vom Capellmeister Zwicker mit unverkennbarem Verständniss geleitet und vom Orchester sehr wacker gespielt. Leider war das Streich-Quartett viel zu schwach besetzt, als dass nicht bei der Masse Blech, die bisweilen aufgehäuft ist, eine sehr fühlbare Lücke entstanden wäre. Es ist das überhaupt die schwache Seite unseres Orchesters, und wäre es desswegen sehr zu wünschen, dass von städtischer Seite nach dieser Richtung hin eine Vermehrung erzielt würde. Drei bis vier erste und eben so viele zweite Geigen und dazu noch Dilettanten, die vom Besuche der Proben bekanntlich nicht viel wissen wollen, sind wahrlich viel zu wenig gegen vier Contrabässe und Celli mitsammt den zahlreichen Bläsern. Dass damit den Violinisten des Orchesters kein Vorwurf erwachsen soll, ist selbstverständlich; sie leisten im Gegentheil alles Mögliche. Der achtstimmige Männergesang: „Gesang der Geister über den Wassern", von Fr. Schubert kam leider nicht zur gehörigen Geltung, sei es aus welcher Ursache immer. Die scharfen Detonirungen, die Schwankungen des Tempo's, die Ungleichartigkeit des Vortrags, das ungemässigte Forte und Piano, die Undeutlichkeit der Declamation liessen es unschwer erkennen, dass viele Mitwirkende nur einzelnen Proben oder gar nur Theilen derselben beigewohnt hatten. Aber auch abgesehen davon hätte bei der sehr ungenügenden Begleitung der Streich-Instrumente kein viel besseres Resultat erzielt werden können. Das *Es-dur*-Concert von Beethoven war eine schwache Leistung. Zu wünschen ist, dass die Beethoven'schen Tempi nicht verwechselt würden mit den vagen Zeitbestimmungen der Neuzeit. Auch darf sich in einem Beethoven'schen Concerte das Virtuosenthum nicht allein geltend machen wollen. Die letzte Nummer des Programms war eine Fest-Ouverture von dem hiesigen Theater-Capellmeister Zwicker, welche sehr effectvoll wirkte. Die Composition ist breit angelegt und weit ausgeführt. Nach einer melodiösen, zwar einfachen, aber spannend geschriebenen Einleitung folgt ein frischer, höchst lebendiger Satz, der sich aus drei Haupt-Motiven erbaut, welche das Eigene haben, das sie sich eines aus dem anderen entwickeln. Man könnte glauben, dass das monoton wirke; es ist aber die Anordnung so gut getroffen, die Steigerung so weise angebracht, durch die Vertheilung der Motive an die verschiedenen Instrumente ein so reicher Wechsel, ein so frisches Colorit erzielt, dass der Hörer in unablässiger Spannung erhalten wird. Vorzüglich ist ein fugirter Mittelsatz eine Perle instrumentaler Tondichtung. Soll ich auch etwas tadeln, so ist es der etwas zu rasche Uebergang in die Dominante, der öftere Abschluss in vollständiger Cadenz, das häufige Verstummen des Orchesters da, wo das Motiv in einem vereinzelten Instrumente auftritt; dies klingt etwas aphoristisch und leer. Ich habe mich etwas länger bei dieser wahrhaft festlich wirkenden Composition aufgehalten, weil ich es für die Pflicht der Kritik erachte, neueren Schöpfungen Bahn zu brechen, wenn ihr Werth es verdient. Von diesem Standpunkte aus befürworte ich auch gern die Aufführung solcher Compositionen; woher sollten auch sonst die jüngeren Tonsetzer Lust und Liebe zum Schaffen gewinnen, wie sich bilden, wenn sie sich nicht hören können! —

Auf den Cäcilien-Tag hatte in der Stiftskirche zur alten Capelle die alljährliche Hochmesse Statt; während derselben wurde eine doppelchörige Messe von Palestrina gesungen. Bezüglich des Vortrages dieser Hochblüthen des kirchlichen Gesanges besteht in dieser Kirche eine eigene Tradition, welche bis zur Stunde gewissenhaft beibehalten wird. Es muss damit wenigstens annähernd das Rechte getroffen sein, denn seit Jahren sammelten sich Männer, die von hier aus gleichsam aus der unverfälschten Quelle sich Belehrung holten. Aus Brüssel, selbst aus Paris und vielen anderen Städten kamen Künstler zugereist, die bei dem verstorbenen Canonicus Proske und bei Mettenleiter sich Aufschlüsse holten. Es muss sonach doch etwas Lebenskräftiges in diesen mittelalterlichen Kirchen-Compositionen sein, sonst wären sie, wie eine Modesache, längst verschwunden und verschollen. — Hier sei auch gleich die Aufführung des *Requiem* von Asola gelegentlich des Trauer-Gottesdienstes für den Regierungs-Präsidenten Freiherrn v. Künsberg in St. Emmeran, so wie des *Dies irae in cantu Gregoriano* mit vier Posaunen, harmonisirt nach dem *Enchiridion chorale* von Mettenleiter, erwähnt. Ob auch allerdings das Publicum mit der ausschliesslichen Hereinziehung der mittelalterlichen Kirchen-Compositionen nicht einverstanden sein will, so war doch von der letzteren Piece Alles aufs tiefste ergriffen und gewaltig erschüttert — ein Beweis, dass diese urkräftigen heiligen Melodieen trotz ihrer Einfachheit und gänzlichen Abweichung von der modernen Weise doch Lebenskraft in sich bergen.

Am Cäcilien-Abende gab der hiesige vortreffliche Concertmeister Beer eine *Soirée musicale,* in welcher das Trio Op. 9 Nr. 3 von Beethoven, das Adagio aus einem Cla-

vier-Trio von Spohr, zwei Arien aus „Faust“ von demselben vorgetragen wurden. Leider fand sich das Publicum nur spärlich ein; es ist sein Geschmack verderbt, hier wie anderwärts; dasselbe muss leider auch von der Soiree unseres tüchtigen Violinisten Glück, eines Schülers von Lauterbach, gesagt werden, in der das Trio Op. 9 Nr. 1, die Romance in *G* von Beethoven, das Quatuor in *Es* von Mozart und durch Fräulein Böttger eine Scene und Arie aus Gluck's Orpheus zu gelungener Aufführung kamen. Bei dieser Sachlage war es gleichwohl zu verwundern, dass das grosse Vocal- und Instrumental-Concert, welches der hiesige Orchester-Verein am heiligen Weihnachtstage gab, nicht nur zu Stande kam, sondern sogar eines fleissigen Besuches sich erfreute. Freilich waren die Piecen vortrefflich ausgewählt (Nachklänge von Ossian, Schlacht-Sinfonie von Beethoven, Violoncelle-Concert von Romberg, Militär-Concert für Violine von Lipinsky), diese zwei letzteren von den Herren Pfeifer und Glück gut durchgeführt. Aber die Hauptzugkraft dürfte bei alle dem doch der wohlthätige Zweck, der mit dem Concerte erreicht werden sollte, ausgeübt haben, die Herbeischaffung eines Fonds zur Unterstützung kranker, unfähig gewordener Orchester-Mitglieder. Um aber auf die einzelnen Piecen zurückzukommen, so bewies sich Capellmeister Zwicker durch die wahrhaft geistvolle Wiedergabe der Ossians-Ouverture auch als eine echt poetische Natur. Ich betone das um so stärker, da mir dies zur Ueberzeugung wurde, nachdem ich die zarten, duftenden Lieder, ein sinniges Duo für Clavier und Violine neben mehreren reizenden Kleinigkeiten, eine originel gedachte *Missa* für Männerchor, eine mit contrapunktischer Vollendung gearbeitete Sinfonie, vorweg aber seine Zwischenmusik zu Grillparzer's „Ein Traum ein Leben“ kennen gelernt und geprüft hatte. Da diese letztere Composition (in sechs Piecen bestehend) demnächst über die hiesige Bühne geht, so werden die Kenner und Hörer Gelegenheit haben, mein hier ausgesprochenes Urtheil zu prüfen. Ich bemerke nur noch, dass Meister ersten Ranges aus unseren Tagen die Composition für gleich gelungen erklärten. Bezüglich der Schlacht-Sinfonie Beethoven's thut es mir leid, constatiren zu müssen, dass sie trotz der vorzüglichen Vorführung doch keinen Erfolg erzielte. Die Schuld lag in den Verhältnissen des Locals, die ein Gegenüber der beiden Heeresmächte unmöglich machten. Hier zeigte sich recht schlagend die Nothwendigkeit eines künstlerisch angelegten Orchester-Podiums; vielleicht dürfen wir nach dieser gänzlichen Niederlage bezüglich der musicalischen Wirkung des Concertsaales nun nicht länger darauf warten. Die beiden Concert-Vorträge waren unvollendet, um nicht schülerhaft zu sagen. Wie gut wäre es doch, wenn die jungen Musiker nur Solches wählten, was sie ganz bewältigen können; so aber schaden sie durch die Wahl von Stücken, die weit ihre Kräfte überragen, nicht nur sich selbst, sondern verletzen auch noch das Publicum, das denn doch etwas Gutes zu erwarten berechtigt ist; die leidige Sucht, als Virtuose gelten zu wollen, hat schon manches Talent im Keime erstickt.

Und nun zur hiesigen Oper. Das Repertoire derselben war bis jetzt: Hugenotten 2 Mal, Robert, Freischütz 2 Mal, Zauberflöte 2 Mal, Faust von Gounod, Jüdin von Halévy 2 Mal, Lucrezia, Romeo und Julie 2 Mal, Czaar und Zimmermann, Joseph und seine Brüder, Don Juan, Martha, Tell 2 Mal. Nach diesen mehr oder minder gelungenen Aufführungen erschien über den Don Juan eine Kritik, die, musicalisch genommen, nicht das Geringste dem Sachverständigen als Anhalt bot, dagegen übersprudelte an persönlichen Mäkeleien. Die Spitze all des Mäkelns, das seitdem in der Tagespresse zum Ekel der Gebildeten noch fortdauert, wird am Ende doch durch die Thatsache abgebrochen, dass eben an der hiesigen Bühne, als einer Provincial-Bühne, ein Wechsel des Personals mit allen seinen Unliebsamkeiten nur schwer zu umgehen ist, und dass junge Kräfte hier ihre Schwingen zuerst zu entfalten suchen. Ich verkenne nicht, dass die Oper Manches zu wünschen übrig lässt, aber ich erkenne eben so gern an, dass sie trotz aller Mängel, die bei gutem Willen der Direction nie ganz gehoben werden können, denn doch wohl die beste in Baiern ausser München ist. Wir besitzen an Herrn Erber einen recht guten Tenor, an Herrn Grünewald einen eben so guten Bariton; nur Uebelwollende könnten über einzelnen Schwächen das Ausgezeichnete dieser beiden Künstler verläugnen. Herr Fränkel ist als zweiter Tenor allerdings ein Anfänger, aber das Publicum hat seinem so fleissigen Studium und seiner schönen Stimme stets Anerkennung gezollt, wenn auch die Routine des Spiels noch fehlt. Herr Koch ärntete als Marcell, als Bertram, als Cardinal in der Jüdin stets Beifall, wenn er ihm auch sonst spärlicher zu Theil wird. Unter den Damen ragen Fräulein Brückner und Fräulein Böttger verdienter Weise hervor. Dazu trat in jüngster Zeit noch Frau Viala Mittermayer auf, eine Künstlerin im echten Sinne des Wortes, wenn auch mit schon belegter Stimme.

Die interessanteste Novität auf unserer Bühne war „Der Traum ein Leben“ von Grillparzer, mit der Zwischenmusik vom hiesigen Theater-Capellmeister Herrn Zwicker. Das Ganze besteht in sechs Nummern: aus Ouverture, Zwischenacte, Traum und Verwandlungs-Musik. Die Ouverture ist ein Prolog, der in Tönen das bilderreiche Märchen wiederspiegelt, welches der Dichter uns vor Augen zaubert. Die Traummusik besteht aus einem Liede mit Harfen-Begleitung und aus einem für zwei obli-

gate Celli, 2 Violinen geschriebenen und von den übrigen Instrumenten begleiteten Instrumentalsatze. Der Kriegermarsch reiht sich durch die Frische der Gedanken, durch die kunstvolle Verwerthung der Motive, durch die originale Instrumentalform dem Besten in dieser Gattung an. Der Verwandlungsmusik liegt eine eigenthümliche, sehr ansprechende Melodie zu Grunde.

Ich schliesse mit der kurzen Erwähnung des hiesigen Oratorien-Kränzchens. Seine Absicht ist, hervorragende Compositionen ernsterer Gattung unter Clavierbegleitung zu Gehör zu bringen. Von den bisherigen Productionen ist Athalia von Mendelssohn, Die letzten Stunden des Heilandes von Drobisch, Das jüngste Gericht von Spohr besonders zu nennen. Jüngst wurden Theile aus „Maria, die Mutter des Herrn", Oratorium von Kempten, gesungen. Das Gehörte machte unverkennbaren Eindruck und erweckte den Wunsch, das ganze Werk einmal zu hören. Gegenwärtig ist unter Anderem „Gesang der Heloise am Grabe Abälard's" von F. Hiller in Vorbereitung, so wie eine doppelchörige Motette für zwei Gesangchöre vom hiesigen Capellmeister Zwicker.

Dr. D. M.

Aus Bremen.

(Hiller's Katakomben.)

Den 2. März 1863.

Am 19. Februar fand die erste Aufführung von Hiller's „Katakomben" unter Leitung des Componisten selbst Statt. Sie darf als ein „Ereigniss" in unserer Opern-Saison bezeichnet werden. Das Haus war glänzend gefüllt und bot einen prachtvollen Anblick dar; kunstverständige Gäste aus der Ferne, Joachim, die Caggiatis aus Hannover, Dietrich aus Oldenburg u. s. w., eigens zu der Vorstellung herübergekommen, vermehrten die Zahl der Zuschauer. Beschränken wir uns zunächst auf die Constatirung des äusseren Erfolges und des Antheils, den unsere Sänger an demselben gehabt haben. Was jenen betrifft, so hat er den Erwartungen vollkommen Recht gegeben und wird dem Tondichter selbst ein so wohlthuender wie ihn ehrender gewesen sein. Herr Capellmeister Hiller wurde nach jedem Acte durch lebhafte Acclamationen gefeiert, denen er nach dem zweiten und dritten Acte von der Bühne aus, geführt von den Darstellern der Hauptrollen, entsprach; und was unsere Sänger betrifft, so verdienen sie sämmtlich die Anerkennung, die ihnen von dem Publicum und zweifelsohne auch von dem Componisten in reichlichem Maasse zu Theil geworden ist. Den Mittelpunkt der Oper, die Kerngestalt derselben, bildet bekanntlich der Sclave-Priester Lucius. Herr Wild hat sich mit dieser schweren Aufgabe glücklicher abgefunden, als er vielleicht selbst vermuthet hat; er ward sicht- und hörbar von dem geistigen Gehalt der Rolle, die ihm in mancher Hinsicht sonst ferner liegt als andere, mit emporgehoben; seine Leistung war eine höchst anerkennenswerthe. Eine der schwierigsten und im vulgären Sinne undankbarsten Aufgaben, welche je ein musicalisches Drama zu lösen gegeben hat, ist die der Römerin Lavinia. Aus diesem ausgebrannten, gottverlassenen Herzen, in dem nur ein glühender, unheimlicher Sehnsuchtsdrang zurückgeblieben, der nicht erfüllt werden kann — das Sinnbild der heidnischen Roma, der die alten Götter verloren gegangen —, darf dem Zuhörer kaum ein sympathischer Laut entgegentönen, und die ganze Scala von Leidenschaften, der diese Brust fähig ist, von apathischer Versunkenheit anhebend, durch Liebe, Zorn, Rache bis zur Verzweiflung und Selbstvernichtung sich steigernd, muss ohne den wohlthuenden Zauber einer anheimelnden Melodie abklingen. Das ist eine Resignation, doppelt schwer für eine Sängerin, die, wie Frau Haase-Capitain, in dem reizvoll seelenhaften Vortrage der Melodie einen Haupthebel ihrer Wirkung besitzt. Aber Frau Haase-Capitain ist nicht allein Sängerin, sie ist auch eine dramatische Darstellerin ersten Ranges, und von dieser Seite aus hat sie denn das hochbedeutende dramatische Gebilde in einer Prägnanz hingestellt, die vielleicht den Tonsetzer selbst überrascht hat, und die musicalisch schwierige Rolle zu einer ihrer hervorragendsten und in so fern dankbarsten unter ihren Leistungen gemacht. Es war eine nach allen Richtungen hin in plastischer Haltung, Spiel und Gesang gleich vollendete Meister-Darstellung. Dass Herr Behr dem Claudius die vollkommenste Ausprägung geben würde, verstand sich von selbst. Am wenigsten schwierig und musicalisch am dankbarsten ist die Partie der Klytia. Ihrer Inhaberin, Fräulein Deinet, die aus Wiesbaden zu uns gekommen, wird die Oper nicht unbekannt gewesen sein, da sie dort bereits zur Aufführung gekommen ist; indess selbst wenn sie schon früher der Rolle einiges Studium gewidmet hat, bleibt die Raschheit, mit welcher sie sich im Verlauf weniger Tage darin festzusetzen gewusst hat, doch höchst bemerkenswerth; man hörte es ihrer sehr lobenswürdigen Leistung nicht an, dass sie eine stellvertretende war. Auch die beiden Rollen des Cornelius und des Timotheus wurden durch die Herren Stägemann und Lenz durchaus befriedigend gegeben, wie denn die ganze Oper für eine erste Aufführung wohl abgerundet von Statten ging. Von ihren reichen Schönheiten schlugen z. B. die schönen Duette zwischen Lucius und Klytia, die grossen Scenen der Lavinia, der prächtige Schluss-Chor des zweiten Actes, die grosse Scene des Lucius im dritten

Acte, das Finale des ersten Actes mit seinem Sextett und Chor sogleich durch.

Herr Capellmeister Hiller dirigirte auch die zweite Aufführung seiner „Katakomben". Die Oper erfreute sich bei ihrer Wiederholung in dem gleich vollen Hause der gleichen lebhaften Theilnahme, wie das erste Mal, und das Publicum zeigte sich wieder in jeder Weise bemüht, dem gefeierten Componisten Beweise seiner Hochachtung zu geben. Herr Hiller wurde bei seinem Erscheinen am Dirigenten-Pulte, auf dem er einen goldumwundenen Lorberkranz fand, von dem Orchester mit einer Fanfare empfangen, in die der ganze Saal einstimmte, und nach jedem Acte durch den lebhaftesten Hervorruf geehrt. — Bei der dritten Aufführung der Oper übernahm Herr Capellmeister Hentschel wieder den Dirigentenstab.

Was wir nach einer flüchtigen Kenntnissnahme von Text und Composition versichern zu können glaubten, hat nach den folgenden Aufführungen, bei denen man sich freier der Wirkung der Tondichtung in ihrer Gesammtheit überlassen konnte, die vollständigste Ratification erhalten. Es liegt uns in diesem gediegenen Werke in der That eine der bedeutendsten Bereicherungen unseres deutschen Opern-Repertoires vor, eine Oper, in welcher die grossen Gegensätze (des Römischen und Christlichen) von dem Componisten vortrefflich aus einander gelegt, das Pathos der einzelnen Gestalten charakteristisch ausgeprägt, die Gränzen der dramatischen Musik gegen das hier besonders naheliegende Gebiet der geistlichen und Oratorien-Musik auf das beste gewahrt sind, und dies alles, ohne dass der Musik Gewalt angethan, ohne dass sie genöthigt worden ist, von der ersten Stelle herabzusteigen, die sie in der lyrisch-dramatischen Constitution, welche wir Oper nennen, einnehmen muss, wenn das Werk überhaupt eine Oper heissen will. Die Hiller'sche Oper ist vor Allem und in erster Instanz Musik, und zwar nicht allein von vortrefflicher Factur, wie sie sich bei einem so bewährten Meister von selbst versteht, sondern auch von einer reichen und reichgegliederten Melodik, allerdings aber einer weitathmigen, zu einem grösseren Ganzen abgerundeten, die nicht so leicht fasslich ist, wie jene Ketten locker an einander gereihter kurzen und durch Wiederholungen dem Hörer eingänglich gemachten melodischen Sätze. — Auf Einzelnes haben wir schon oben aufmerksam gemacht; aber unterlassen dürfen wir nicht, die Schönheiten des dritten Actes, die wohl die meisten Zuhörer erst bei der zweiten Aufführung ganz gewürdigt haben, herauszuheben. Die grosse Scene des Lucius und das darauf folgende Duett — Verklärungs-Duett möchte man es nennen — sind zwei Edelsteine vom reinsten Wasser. Auch die Instrumentation der Oper ist eine meisterliche, reich an ergänzenden Tonmalereien, ohne aufdringlich zu sein; wenn sie an einigen wenigen Stellen die Stimmen überdeckte, so mochte das eher an den Stimmen als an ihr liegen.

Ohne Frage ist Herr Hiller auch dem Dichter vielen Dank schuldig. Jene beiden grossen Gruppen bieten sich wie von selbst der musicalischen Charakteristik dar; durch das Vorwiegen des recitativisch-melischen Elements in der einen, des melodisch-harmonischen in der anderen waren sie vorweg leicht zu sondern. Figuren von so titanenhafter, vulcanischer Grandiosität, wie die der Lavinia, von so reiner, weihevoller Grösse, wie die des Priesters, und von der Lieblichkeit der christlich-verklärten griechischen Sängerin müssen jedem geistvollen Tonsetzer willkommene Vorwürfe sein. Dazu ist in dem Hartmann'schen Texte jede recitativische Breitspurigkeit aufs glücklichste vermieden.

Die Oper hat hier auch bei den Wiederholungen eine gute Darstellung erhalten: Sänger, Orchester, Chöre haben nach den anerkennenden Aeusserungen des Herrn Hiller sämmtlich dazu mitgewirkt. Indess lassen ziemlich alle Partieen, selbst die der Frau Haase-Capitain, so mustergültig sie auch durchgeführt wurde, durch noch entsprechendere Individualitäten eine noch vollendetere Repräsentation zu, und es werden sich natürlich manche Bühnen finden, die bei einer gleich guten Vertretung der Einzel-Partieen wenigstens durch reichere scenische und chorale Mittel die unserige zu überbieten vermögen. Namentlich durch eine Verstärkung der Chöre, vorausgesetzt, dass sie so tactfest wie die unsrigen sind, würde die Oper noch um ein Bedeutendes gewinnen. — Sollten wir am Schlusse mit kurzem Worte ihr noch ihre Stellung unter den älteren und neueren deutschen Opern anzuweisen versuchen, so möchten wir sie am liebsten — der Unterschied der Zeiten natürlich berücksichtigt — mit der Gluck'schen Musik in geistige Affinität setzen; sie hat jedenfalls eine andere Genesis, als die „Zukunfts-Oper", und mit dieser nur äusserliche Analogieen. (W.-Z.)

Aus Wien*).

(Die Preis-Sinfonieen.)

Am 22. Februar hat die langerwartete Aufführung der unter dem Schutze der Gesellschaft der Musikfreunde entstandenen Preis-Sinfonieen endlich Statt gefunden — lange erwartet freilich nur von den Wenigen, welche überhaupt für neue Tonwerke einiges Interesse hegen und denen eine „Preis-Ausschreibung" dieses Interesse nicht von vorn herein verleidet. Wenige waren es in der That, die sich aus freiem Antriebe am vorigen Sonntage in den Ge-

*) Aus Nr. 9 der wiener „Recensionen".

sellschaftssaal begeben hatten: die Mehrzahl folgte dem ernsten Rufe der Referentenpflicht oder der eiteln Lockung einer Freikarte.

Die Sinfonie in *G-moll* von Albert Becker in Berlin (der Name wurde am Schlusse bekannt gegeben) ist ein recht schönes, stimmungsvolles Tonstück, welches unseres Erachtens mehrseitig mit übergrosser Strenge beurtheilt worden ist. Keineswegs von epochemachender Genialität (hatte man etwa diese erwartet?) und in Erfindungs- wie in Wirkungskraft mit jedem Satze einiger Maassen abnehmend, vereint die Becker'sche Arbeit doch eine Reihe von Vorzügen, welche die ihr von den Preisrichtern (Hiller, Reinecke, V. Lachner, Ambros und Volkmann) zuerkannte Ehre gerechtfertigt erscheinen lassen. Der erste Satz namentlich ist sehr lebendig stimmungsvoll, sehr logisch gegliedert, erfindungs- und effectreich und wirkt wohlthuend durch Klarheit des Ausdrucks wie durch knappes Zusammenhalten der Form. Der Componist versteht es, anzufangen und zu schliessen, letzteres namentlich ein bei der jüngeren Generation gar seltener Vorzug. Zeigen sich diese guten Eigenschaften in den übrigen Sätzen auch in geringerem Grade, so verschwinden sie doch nirgends ganz, sondern erhalten den Zuhörer vielmehr bis zum Schlusse in der Stimmung, mit der man ein tüchtig geschultes, guten Mustern glücklich nachstrebendes Talent zu verfolgen liebt.

Ganz anders stellt sich uns die Sinfonie in *D* von Joachim Raff entgegen. Mit einem Programm, in welchem deutsche Einigkeit und deutsche Zerfahrenheit um den Preis ringen, musicalisch anspruchsvoll geschrieben, wie man sich nur etwa eine Mischung von Liszt und Wagner denken mag, in anderthalbstündiger Dauer alle Hülfsmittel einer überkünstelten Orchestration aufbietend — genügt diese Composition doch gerade den allereinfachsten Anforderungen, die man an gute Musik zu machen hat, in sehr geringem Maasse. An effectvollen Einzelzügen ist sie nicht arm, einiger überraschender Wendungen, neben vielen forcirten, mag sie sich rühmen, das Orchester weiss der Componist zu gebrauchen (aber auch zu missbrauchen) —am ansprechendsten ist die Verarbeitung des „Volksliedes" im zweiten Satze. Von selbstständigen, logisch sich entwickelnden Ideen hält sich der Componist wohl absichtlich entfernt, oder sie von ihm, die grell gefärbte, mitunter effectvolle Orchestration muss die innere Armuth verdecken, Künsteleien müssen den feinen ästhetischen Sinn, den Sinn für Ebenmaass und Einfachheit ersetzen, und wen nicht schon das (an sich ganz unmusicalische) Programm abgeschreckt, wen nicht der eitle Lärm, nicht die tausend Künsteleien bereits verstimmt haben, dem gibt die materielle Dauer dieser Sinfonie den Gnadenstoss. Wir können daher nach dieser Aufführung dem bezüglichen, freilich nicht ursprünglich einstimmigen Urtheile der Herren Preisrichter durchaus nicht beistimmen, eben so wenig dem Jubel einiger Zuhörer, die dem anwesenden Componisten zu huldigen bestrebt waren.

Beide Sinfonieen fanden eine so sorgsame Aufführung, als bei wenigen Proben und mit der plötzlichen Directions-Aenderung möglich war. Es hatte nämlich an der Stelle des durch ein trauriges Familien-Ereigniss verhinderten Herbeck Herr J. Hellmesberger die Leitung übernommen und damit nicht nur seine Bereitwilligkeit, sondern auch seine rasche Auffassungsfähigkeit und technische Gewandtheit aufs Neue bewiesen.

Achtes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 8. März 1863.

Programm. I. Theil. 1. F. Hiller, Ouverture zur Oper „Ein Traum in der Christnacht". 2. Mozart, Arie aus Don Juan (Frau Caggiati, k. hannover'sche Hofsängerin). 3. Beethoven, Concert für die Violine (Herr Concertmeister von Königslöw). 4. Cherubini, *Credo* und *Agnus Dei* aus der Krönungsmesse. 5. C. M. von Weber, Arie aus Oberon: „Ocean" (Frau Caggiati). 6. Grétry, Chor aus der Oper „Die beiden Geizigen".

II. Theil. 7. Beethoven, Sinfonie Nr. VII in *A-dur*.

Die Eröffnung des Concertes durch die Ouverture einer früheren Oper von Ferdinand Hiller: „Ein Traum in der Christnacht", war im gegenwärtigen Augenblicke, wo Hiller's neueste Oper: „Die Katakomben", ihre Bahn über die deutschen Bühnen unter so glänzenden Erfolgen beginnt, wie die Aufführungen in Wiesbaden, Karlsruhe und Bremen (am 1. März zum dritten Male mit steigendem Beifalle) bekunden, doppelt interessant, zumal da diese Ouverture an anderen Orten neuerdings wieder öfter, in unseren Winter-Concerten aber, so viel wir uns erinnern, noch niemals gehört worden ist. Hiller begann jene Oper, nachdem er im Frühjahre 1840 sein Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem" in Leipzig aufgeführt hatte, in seiner Vaterstadt Frankfurt, wohin er nach seiner Vermählung in Italien mit seiner jungen Gattin zurückgekehrt war und den grössten Theil der Jahre 1842 und 1843 dort verlebte. Im Herbste 1843 ging er nach Dresden, wo die Intendantur des Hoftheaters seine Oper zur Aufführung angenommen hatte. Diese fand im Frühjahre 1844 Statt. Ueber den Werth der Composition waren alle Stimmen einig; man lobte die Musik in allen Blättern und in allen musicalischen Kreisen; allein überall hiess es auch, das Textbuch richte sie zu Grunde. Und dem war auch leider also. Somit hatte die Oper keinen Bühnenerfolg und verschwand wieder vom Repertoire; nur einige Gesänge und die Ouverture erhielten sich. Sie bildet auch absolut betrachtet ein anziehendes Musikstück durch die melodische Erfindung, den Wechsel der Stimmung, in die sie uns versetzt, die schöne Instrumentirung und den schwungvollen Schlusssatz; sie würde aber noch mehr Eindruck machen, wenn einige Andeutungen über den Inhalt der Oper auf dem Programm gegeben würden.

Frau Caggiati hatte die Brief-Arie der Donna Anna und die Scene der Rezia: „Ocean, du Ungeheuer", zu ihren Vorträgen ge-

wählt. In der Mozart'schen Arie schleppte sie im Larghetto zuweilen das Tempo etwas zu willkürlich, erfreute aber durch reine Intonation, schöne Tonbildung und im Allegro besonders durch correcte Coloratur. Dennoch machte sie durch den dramatischen Vortrag der grossen Scene aus Weber's „Oberon" grösseren Eindruck, der ihr rauschenden Beifall und Hervorruf eintrug.

Herr von Königslöw hat in seinem Vortrage des Beethoven'schen Concertes die grossen Vorzüge seines Spiels, vollendete Reinheit und Weiche des Tones in jeder Applicatur, seelenvollen Ausdruck der Melodie, schöne Abrundung der Verzierungs-Figuren und passagenartigen Stellen in allen Sätzen, namentlich im ersten und zweiten, vortrefflich zur Geltung gebracht: wir glauben nicht, dass man das Adagio schöner hören könne, als wir es am Dinstag hörten. Den ersten Satz fassen andere Spieler etwas anders auf, sie suchen ihm einen grossartigeren Charakter zu verleihen: allein im Grunde liegt dieser Charakter doch nicht in der Composition, welche durchaus edel gehalten ist, nirgends aber auf imposante Effecte ausgeht, wie das z. B. im Pianoforte-Concert in *Es-dur* der Fall ist, sondern im Gegentheil den Hauptreiz in den schmelzenden Fluss der sanften und zarten melodischen Motive und deren wundervolle Vertheilung an die Solo-Violine und die Blas-Instrumente gelegt hat. Desswegen ist uns aber auch stets, selbst bei Joachim, eine schwierige und gelehrte Cadenz am Schlusse des Satzes nicht recht, sie wirkt in der That störend. Hat uns doch Beethoven im *Es-dur*-Concerte gezeigt, dass er keine contrapunktischen Studien und Bravourstücke in den Cadenzen seiner Concerte haben will, sondern nur eine Einleitung zur Coda durch modulirte Anklänge an die Hauptmotive des Satzes. Im letzten Satze geben wir allerdings dem kräftigen Vortrage des Thema's und der Stellen, wo die Doppelgriffe eintreten, den Vorzug.

Der Chor löste seine Aufgabe in dem *Credo* und dem *Agnus Dei* der prächtigen Krönungsmesse von Cherubini auf vorzügliche Weise. Man würde vergeblich Worte suchen, um das Erhabene und Grosse des ersten, das Rührende und Andachtsvolle des zweiten Satzes auszudrücken.

Der kleine Chor aus der Oper „Die beiden Geizigen" (auf dem Programm stand durch ein Versehen „Die beiden Blinden") von Grétry (1770), der zum Schlusse der ersten Abtheilung gemacht wurde, ist zwar reizend und anmuthig, klang aber doch nach so grossen Tonwerken etwas gar zu naiv.

Die zweite Abtheilung brachte eine treffliche Ausführung der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Concert-Director Joachim in Hannover hat sich mit der Hof-Opernsängerin Fräulein Weiss verlobt.

Liszt hat vom Patriarchen von Jerusalem den Orden des heiligen Grabes zugeschickt bekommen.

Dr. Chrysander in Lauenburg und Dr. Rob. Franz in Halle wurden zu correspondirenden Mitgliedern des „Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst" ernannt.

Wien. Herr Hof-Capellmeister Esser ist erkrankt, wodurch das Studium des „Tristan" wieder ins Stocken gerathen dürfte.

Die Rollen der David'schen „Lalla Rookh" sind an die Mitglieder des Hof-Operntheaters ausgetheilt worden. Beschäftigt sind Fräulein Kraus (in der Titelrolle), Fräulein Liebhart, die Herren Walter und Meyerhofer in den Haupt-Partieen.

Dem k. k. Hoforganisten Herrn Sigmund Sechter wurde das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen.

Nizza. Alle Welt spricht nur von dem Concerte der Baronin Vigier (Sophie Cruvelli) zum Besten der Armen, das am 19. Februar Statt gefunden. Der niedrigste Eintrittspreis war auf 10 Fr. festgesetzt, aber man bezahlte die Logen ersten und zweiten Ranges mit 100 Fr. und einzelne Stühle mit 15—20 Fr. Dennoch waren die Anmeldungen so zahlreich, dass man die Plätze verloosen musste.

Ernst Pauer in London, erst kürzlich von dem Könige von Preussen mit dem Kronen-Orden IV. Classe decorirt, hat nun auch von dem Könige von Sachsen „für seine verdienstliche Wahrung der Interessen sächsischer Instrumenten-Fabrication" das Ritterkreuz des Albrechts-Ordens erhalten.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 11. **KÖLN, 14. März 1863.** **XI. Jahrgang.**

Beethoven's patriotische Compositionen.

Während die Erhebung Preussens und Deutschlands in diesem Jahre ihre fünfzigjährige Gedenkfeier begeht, wollen wir daran erinnern, dass auch die musicalische Welt ein fünfzigjähriges Jubiläum, die Erinnerung an die erste Aufführung der siebenten Sinfonie in *A-dur* und der Schlacht- und Sieges-Sinfonie über die Schlacht bei Vittoria von Beethoven zu feiern hat.

Die Entwürfe zu den jetzt mit den Nummern VII und VIII bezeichneten Sinfonieen rühren aus dem Anfange des Jahres 1812 her. Die achte (in *F-dur*) wurde schon im Frühling von 1812 in Linz, wo Beethoven bei seinem Bruder eine Zeit lang wohnte, vollendet. Von da reiste er nach Teplitz zur Badecur, schrieb dort die Ouverture zu König Stephan und ging nach seiner Rückkehr in Wien an die Ausarbeitung der *A-dur*-Sinfonie. Ob sie noch im Jahre 1812 oder erst 1813 fertig geworden, steht nicht fest. Aufgeführt wurde sie zuerst am 8. December 1813, die Sinfonie in *F-dur* hingegen erst am 27. Februar 1814 — und Beethoven hat wahrscheinlich die Nummern VII und VIII nach der Zeitfolge der ersten Aufführungen bestimmt, zumal da der ungeheure Erfolg der *A-dur*-Sinfonie schon durch Zeitschriften der Welt bekannt geworden, ehe die *F-dur*-Sinfonie noch in die Oeffentlichkeit gekommen*). Der Charakter beider Sinfonieen gibt übrigens, wie so viele andere Werke, einen schlagenden Beweis gegen die psychologischen Kunst-Historiker, welche die Werke des Genies, ihre Entstehung und ihren „bedeutungsvollen" Inhalt stets aus den jedesmaligen Körper- und Seelen-Zuständen und Lebens-Verhältnissen des Dichters oder Componisten entwickeln und erklären wollen und nicht wissen, dass der Künstler stets in zwei Welten lebt, in seiner eigenen, rein künstlerischen, von Gott geweihten, und in der fremden, die, sei's durch Schmerz und Krankheit, sei's durch Noth und Sorge, überhaupt durch jeglichen Andrang von aussen an ihn herantritt. Die gänzliche Isolirung von dieser äusseren Welt und die Versetzung mit seinem ganzen Wesen in eine andere ideale, um welche die Muse dann auf der Stelle ihre Zauberkreise zieht und alles Ungeweihte bannt — *Odi profanum vulgus et arceo* —, das ist ja eben das Kennzeichen des Genies. Als Beethoven diese beiden Sinfonieen schrieb, war sein körperlicher Zustand sehr angegriffen und seine Gemüthsstimmung nichts weniger als heiter; noch mehr, auch seine ökonomische und häusliche Lage war traurig, wie das alles von Schindler (I., S. 185) nachgewiesen ist. Und bei alledem jene Fülle von Heiterkeit, Scherz, Anmuth, selbst ausgelassener Lustigkeit (das Finale in *A-dur*), ja, was noch viel mehr ist, jene ruhig sanften, mildtröstenden Melodieen, die im Andante den Schmerz besiegen, im Scherzo mitten in die Munterkeit mit Klängen treten, welche die Befriedigung des Herzens aussprechen, dem ein neuer Stern der Hoffnung aufgegangen, welcher in ruhigem Glanze am Himmel erst mild, dann hell strahlend leuchtet. Oder ist etwa das hohe *a* der Violinen und Trompeten über der Harmonie ein Schrei des Schmerzes?? das Finale ein Sturm der Verzweiflung?? O, über die Ausleger!

*) Aehnliches fand mit den Sinfonieen Nr. V (*C-moll*) und Nr. VI (Pastorale), im Jahre 1808 componirt, Statt. An beiden Werken hatte Beethoven ebenfalls zu gleicher Zeit geschrieben; in der Akademie am 22. December 1808 aber lautete das Programm: „I. Pastoral-Sinfonie Nr. 5. II. Sinfonie in *C-moll* Nr. 6" u. s. w. Bei der Herausgabe (1809) erschienen die Nummern so, wie sie jetzt gehen. Schindler meint, es sei wahrscheinlich, dass die *C-moll*-Sinfonie früher vollendet gewesen und Beethoven daher bei dem Erscheinen im Druck die richtige Folge hergestellt habe. Wir sind derselben Meinung, finden aber in dem Inhalt und Charakter beider Sinfonieen einen vollgültigen Grund, bei der ersten Aufführung beider hinter einander die Pastoral-Sinfonie der anderen gewaltigen voranzustellen.

Im December 1813 veranstaltete der Hof-Mechaniker Mälzel, der Erfinder des Tactmessers, eine grosse Akademie in der Aula der Universität zu Wien zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalide gewordenen österreichischen und baierischen Krieger. Er bewog Beethoven, neue Compositionen zu diesem patriotischen Concerte zu geben und zu dirigiren. Beethoven wählte von den beiden fertigen Sinfonieen die glänzendere in *A-dur* und schrieb ausserdem eine neue zur Feier von Wellington's Sieg bei Vittoria (den 21. Juni 1813); sie hatte zwei Theile: Schlacht-Musik und Sieges-Sinfonie. Seit dem unglücklichen letzten Widerstandskampfe Oesterreichs im Jahre 1809 waren die Augen Aller in Europa auf Spanien und dessen Erhebung gerichtet. Wellington hatte zuerst gezeigt, wie Napoleonische Heere zu besiegen wären, und so war die Begeisterung eines vom Gefühle für Freiheit durchglühten Herzens, wie es Beethoven in seiner Brust trug, ganz natürlich.

Die Aufführungen beider Werke fanden am 8. und am 12. December Statt. Beethoven dirigirte damals und auch im folgenden Jahre noch sicher und kräftig; sein Directionspult war im grossen Redoutensaale, wo die Wiederholungen der Sinfonieen im Januar, Februar u. s. w. 1814 Statt fanden, weit vorgeschoben, Niemand stand ihm aushelfend zur Seite, er hörte die Wirkung der Massen und auch der einzelnen Instrumente ganz gut. Erst nach diesem Zeitpunkte und zum Theil wohl veranlasst durch die Anstrengungen seines allerdings schon kränkelnden Gehörs bei solchen Leitungen trat namentlich die gänzliche Schwächung des rechten Ohrs ein.

Der Meister erliess nach den Aufführungen folgendes Dankschreiben an die Mitwirkenden, das uns Schindler (I., 192) aufbewahrt hat:

„Ich halte es für meine Pflicht, allen den verehrten mitwirkenden Gliedern der am 8. und 12. December gegebenen Akademie zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalide gewordenen kaiserlich österreichischen und königlich baierischen Krieger für ihren bei einem so erhabenen Zwecke dargelegten Eifer zu danken.

„Es war ein seltener Verein vorzüglicher Tonkünstler, worin ein jeder, einzig durch den Gedanken begeistert, mit seiner Kunst auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beitragen zu können, ohne alle Rangordnung auch auf untergeordneten Plätzen zur vortrefflichen Ausführung des Ganzen mitwirkte.

„Wenn Herr Schuppanzigh an der Spitze der ersten Violine und durch seinen feurigen, ausdrucksvollen Vortrag das Orchester mit sich fortriss, so scheute sich ein Herr Ober-Capellmeister Salieri nicht, den Tact den Trommeln und Canonaden zu geben; Herr Spohr und Herr Mayseder, jeder durch seine Kunst der obersten Leitung würdig, wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit, und Herr Siboni und Giuliani standen gleichfalls an untergeordneten Plätzen.

„Mir fiel nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Musik von meiner Composition war; wäre sie von einem Anderen gewesen, so würde ich mich eben so gern, wie Herr Hummel, an die grosse Trommel gestellt haben, da uns alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unserer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben, erfüllte.

„Den vorzüglichsten Dank verdient indessen Herr Mälzel, in so fern er als Unternehmer die erste Idee dieser Akademie fasste und ihm nachher durch die nöthige Einleitung, Besorgung und Anordnung der mühsamste Theil des Ganzen zufiel. Ich muss ihm noch insbesondere danken, weil er mir durch diese veranstaltete Akademie Gelegenheit gab, durch die Composition, einzig für diesen gemeinnützigen Zweck verfertigt und ihm unentgeltlich übergeben, den schon lange gehegten sehnlichen Wunsch erfüllt zu sehen, unter den gegenwärtigen Zeitumständen auch eine grössere Arbeit von mir auf den Altar des Vaterlandes niederlegen zu können.

„Ludwig van Beethoven."

Ueber den Erfolg der beiden Werke, die auf der Stelle durchschlugen, lassen wir Augenzeugen reden. Der Bericht in der leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung, 1814, Nr. 4, sagt:

„Längst im In- und Auslande als einer der grössten Instrumental-Componisten geehrt, feierte bei diesen Aufführungen Herr van Beethoven seinen Triumph. Ein zahlreiches Orchester, durchaus mit den ersten und vorzüglichsten hiesigen Tonkünstlern besetzt, hatte sich wirklich aus patriotischem Eifer und innigem Dankgefühl für den gesegneten Erfolg der allgemeinen Anstrengungen Deutschlands in dem gegenwärtigen Kriege zur Mitwirkung ohne Entschädigung vereinigt und gewährte unter der Leitung des Componisten durch sein präcises Zusammenspiel ein allgemeines Vergnügen, das sich bis zum Enthusiasmus steigerte. Vor Allem verdiente die neue Sinfonie jenen grossen Beifall und ausserordentlich gute Aufnahme, die sie erhielt. Man muss dieses neueste Werk des Genies Beethoven's selbst und wohl auch so gut ausgeführt hören, wie es hier ausgeführt wurde, um ganz seine Schönheiten würdigen und recht vollständig geniessen zu können.... Das Andante*) musste jedes Mal wiederholt werden und

*) Auf die ursprüngliche Benennung des zweiten Satzes der IX. Sinfonie mit Andante ist besonders aufmerksam zu machen. Erst in den gedruckten Stimmen erschien deren Vertauschung mit „Allegretto", das aller Orten Missverständnisse zum Nach-

entzückte Kenner und Nichtkenner. — Was sodann die Schlacht betrifft, will man nun einmal sie durch Töne der Musik auszudrücken versuchen, so wird man wenigstens es eben auf die Art machen müssen, wie es hier geschehen. Einmal in die Idee eingegangen, erstaunt man freudig über den Reichthum und noch mehr über die genialische Verwendung der Kunstmittel zu jenem Zwecke. Der Effect, ja, selbst die recht eigentliche Täuschung ist ganz ausserordentlich, und es lässt sich wohl ohne alles Bedenken behaupten, es existire gar nichts im Gebiete der malenden Tonkunst, das diesem Werke gleich käme."

Und Schindler fügt über die Aufführungen im Redoutensaale im Januar 1814 hinzu: „Der Enthusiasmus in der Versammlung war ein überwältigender", und am 27. Februar: „Wer sich eine Versammlung von fünftausend Zuhörern mit erhobener Stimmung in Folge kurz vorbergegangener welterschütternder Ereignisse, aber auch im Gefühle des hohen Werthes der gebotenen Kunstgenüsse zu denken vermag, wird sich ungefähr eine Vorstellung von der Begeisterung dieser Schar machen können. Die Jubel-Ausbrüche während der *A-dur*-Sinfonie und der Schlacht bei Vittoria überstiegen alles, was man bis dahin im Concertsaale erlebt haben wollte."

Das Programm der „Schlacht bei Vittoria" ist einfach „Kampf" und „Sieg": die erste Abtheilung schildert die Schlacht, die zweite den Triumph der Sieger in zwei gewaltigen Allegro's, was die Aufgabe bei der Gleichartigkeit des Stoffes, der stets durch Massen von Tönen und Klängen bewältigt werden musste, nicht leicht machte. Trotzdem ist es Beethoven gelungen, die Monotonie des Lärms (könnte man sagen) zu vermeiden, und wenn auch die Composition nicht die hohe Stufe der übrigen Sinfonieen erreicht, so zeigt sie doch überall den Meister, dessen Genie auch hier Funken sprüht, die Schlachtmusik zu einem grossartigen decorativen Tongemälde gestaltet und die Sieges-Sinfonie auf zwei durch Rhythmus und Melodie höchst charakteristisch jubelnde Hauptmotive erbaut, die sich vor dem Finale der V. Sinfonie nicht zu schämen brauchen.

Wie ernsthaft er es dabei mit alle dem Hokuspokus von Kanonenschlägen, Kleingewehrfeuer durch Ratschen und Knattermaschinen, Trommeln und Trompeten u. s. w. nimmt, geht aus den genauen Bezeichnungen in der Partitur und aus den „Vorbemerkungen für die Aufführung" hervor. Die Kanonenschüsse von zwei Seiten bezeichnet er auch mit zwei verschiedenen Zeichen. ○ gibt die französischen, ⊖ die englischen Puffer an, und verlangt dafür „zwei Trommeln von grösster Gattung, 5 wiener Schuh ins Gevierte; diejenigen, welche diese Kanonenmaschinen spielen, müssen durchaus nicht im Orchester, sondern an einem entfernten Orte stehen, und sie müssen von sehr guten Musikern gespielt werden (hier in Wien wurden sie von denen erstern Capellmeistern gespielt)". Ferner will er Trommeln und Trompeten (in *Es* für die Engländer, in *C* für die Franzosen) auf jeder Seite neben den Kanonen haben, instrumentirt aber ausserdem noch mit 3, beziehungsweise 6 Trompeten im Orchester. Weil damals die meisten Orchestersachen von dem Vorgeiger am ersten Pulte dirigirt wurden, so schreibt Beethoven hier besonders vor, „dass nebst dem Violin-Directeur noch ein Capellmeister den Takt fürs Ganze schlage".

Nach Trommeln- und Trompeten-Signalen lässt er die Engländer mit dem Marsche der Melodie des Volksliedes *„Rule Britannia"* in *Es-dur* anrücken, dann die Franzosen mit *„Marlborough s'en va-t-en guerre"* in *C-dur*, und nach einer turniermässigen Trompeten-Aufforderung und deren Annahme vom Gegner beginnt der Kampf: *Allegro moderato* $^4/_4$ in *H-dur*, das nach einem *Meno Allegro* $^3/_8$ in *C-dur* modulirt; darauf fällt ein Sturmmarsch in *As-dur* ein, der zu dem Hauptschlachtsatz *Presto* $^4/_4$ *alla breve* in *Es-dur* führt. Dieser rast eine Weile durch verschiedene Tonarten fort, bis das Getümmel sich in die Ferne verliert, aus der nur noch schwache Anklänge an das Lied Marlborough von der Seite der geschlagenen Franzosen herüber tönen. Sie verhallen auf *Fis-dur*. Nach einer Pause tritt eine schmetternde Fanfare ein, welcher die Sieges-Sinfonie folgt. Zunächst *Allegro con brio* in *D-dur* $^4/_4$ Tact, dann in sanfter Harmonie *God save the king* in *B-dur* $^3/_4$, ohne die zwei Schlusstacte, statt deren der Componist wieder nach der Dominante von *D-dur* modulirt, worauf sich das erste Allegro wiederholt, das *God save* in *D-dur* mit *ff.* darein schlagenden Massen wiederkehrt und zu einem Schlussatze mit fugirtem Anlauf über dieses Thema führt.

Die „Schlacht bei Vittoria" war aber nicht die einzige patriotische Gelegenheits-Composition, zu welcher die grosse Zeit Beethoven veranlasste. Der Glanz, in welchem Wien im Jahre 1814 durch den Fürsten- und Gesandten-Congress erschien, bewog verschiedene Freunde der Kunst und Beethoven's, seine zwei neuen sinfonistischen Werke während des Congresses nochmals zur Aufführung zu bringen. Der Rath war gut; der Tag des 29. November 1814 wurde der ehren- und glanzvollste in Beethoven's Leben, der den Titel der Cantate: „Der glorreiche Augenblick", die er noch für das Fest-Concert, das er an jenem Tage gab, hinzucomponirt hatte, für sich selbst in vollem Maasse in Anspruch nehmen konnte. Aber auch materielle Vortheile flossen ihm dadurch zu, die um so willkommener waren, als die Erträge der früheren Akade-

theil des Charakteristischen erzeugt hat. In späteren Jahren empfahl darum der Meister wieder die erstere Benennung. A. S.

[*]

mieen der grossen Kosten wegen, die durch Copialien und Aufführungen verursacht wurden, nur gering gewesen. Jetzt war er so glücklich, etwas erübrigen zu können, was er „zunächst der Versammlung der Herrscher Europa's in Wien und der ausserordentlichen Wirkung seiner Schlacht-Sinfonie auf die Massen verdankte. Die Geschenke der fremden Monarchen zumeist setzten Beethoven in Stand, an Niederlegung eines Capitals in österreichischen Bank-Actien denken zu können". (Schindler, I. 202.)

Ueber die Entstehung der Composition der Cantate für ersten und zweiten Solosopran, Tenor- und Bass-Solo, Chor und Orchester theilt uns dieselbe authentische Quelle Folgendes mit.

„Der Meister fasste den Entschluss, die von Dr. Aloys Weissenbach gedichtete Cantate: „„Der glorreiche Augenblick““ in Musik zu setzen und selbe in Verbindung mit der *A-dur*-Sinfonie und der Schlacht bei Vittoria an Einem Abend ausführen zu lassen. Der Inhalt der Cantate war: die Huldigung der Stadt Vindobona den fremden Monarchen dargebracht. Mit rühmenswerther Bereitwilligkeit wurden dem Künstler Seitens des Oberst-Kämmereramtes beide kaiserliche Redouten-Säle sogar für zwei Abende zur Verfügung überlassen, indem man hohen Orts diese musicalische Feierlichkeit gleichsam wie eine Hof-Festlichkeit betrachtete. Beethoven selber machte persönlich die Einladung bei allen Monarchen, die sämmtlich bei der Feier erschienen waren. (Der Verfasser befand sich unter den Mitwirkenden an der 2ten Violine.) Die Stimmung der nahezu aus 6000 Zuhörern bestehenden Versammlung, aber auch die in der grossen Schar der im Orchester und Chor Mitwirkenden lässt sich nicht beschreiben. Die ehrfurchtsvolle Zurückhaltung von jedem lauten Beifallszeichen verlieh dem Ganzen den Charakter einer grossen Kirchenfeier. Jeder schien zu fühlen, ein solcher Moment werde in seinem Leben niemals wiederkehren. Nur Eins hatte der Feier gefehlt: die Anwesenheit Wellington's, welcher mit Gewissheit entgegen gesehen worden. Der siegreiche Feldherr kam erst nach beendigter Feier in Wien an *).

„Schon am 2. December darauf erfolgte die Wiederholung — bei nur mässig gefülltem Saale, aber desto grösseren Beifallsbezeugungen.

„Die Solo-Stimmen in der Cantate wurden ausgeführt von Frau Milder-Hauptmann und Fräulein Bondra, dann den Herren Wild und Forti.

„Bezüglich auf diese Cantate sei erwähnt, dass Beethoven den Entschluss, selbe in Musik zu setzen, einen heroischen genannt, weil die Versification schlechterdings einer musicalischen Bearbeitung entgegen war. Nachdem er selber im Vereine mit dem Dichter daran geändert und gefeilt, der letztere aber nur die Verse „„verbössert““ hatte, ward das Gedicht dem Karl Bernard zu gänzlicher Ueberarbeitung gegeben, wodurch ein grosser Zeitverlust herbeigeführt wurde. Diese Umstände erklären deutlich, warum der Genius des Componisten sich in diesem Werke nicht zu gewohnter Höhe erhoben hat. Auch waren ihm nur wenige Tage zum Niederschreiben vergönnt. Ueberdies noch mussten die Chöre, weil von Dilettanten gesungen, sehr leicht behandelt werden, denn in jenen Tagen allgemeiner Aufregung fehlte es vor Allem an Zeit und Musse zu Proben."

Die Cantate wurde erst beinahe zehn Jahre nach Beethoven's Tode, etwa um 1836, in Wien im Verlage von Tob. Haslinger in Partitur und Stimmen gedruckt und den Kaisern Franz I. und Nikolaus I., und dem Könige Friedrich Wilhelm III. vom Verleger gewidmet. Ob damals auch schon ein Clavier-Auszug, ebenfalls mit dem Texte von Al. Weissenbach, erschienen, ist uns unbekannt. Später aber liess Haslinger einen Clavier-Auszug und neue Singstimmen mit einem Texte von F. Rochlitz, betitelt: „Preis der Tonkunst", drucken.

Das Werk mit dem Originaltext blieb ziemlich unbekannt: der Inhalt betraf zwar einen grossen historischen Moment, allein der Verfasser hatte nicht verstanden, ihn ins volle Licht zu stellen, und gab dadurch, dass er die personificirte Stadt Vienna, auch zuweilen Vindobona genannt, zur Hauptträgerin des Ganzen machte, diesem eine specifisch locale Farbe und zog das Grosse ins Kleinliche herab. Von Poesie war in den holperigen Versen vollends gar nicht die Rede, was man leicht glauben wird, wenn man folgende Proben betrachtet:

„Europa steht!
Und die alten Jahrhundert',
Sie schauen verwundert
Empor."

Die Völker rufen zu der lichtumflossenen Gestalt: „Steh' und halt!" Es ist „Vienna", „auf ihrem Wappenschild erscheinet dir die Lerchenschaar, der gothisch alte Thurm, der Doppelaar" u. s. w. — „Der Herrscher an der Spree, der, als erschien sein Reich verloren, sein Volk geboren" — „Das Weltgericht, das die zusammen hier gewunken, um derentwillen nicht Europa in dem Blutmeer ist versunken" — „Und diesen Gloriebogen hat Gott in unserm Franz um eine ganze Welt gezogen" (!!)

Und dennoch hat Beethoven in wenigen Wochen oder vielleicht nur Tagen eine Musik auf diesen Text componirt, welche keineswegs der Vergessenheit anheim zu fallen

*) Ein Anschlagzettel dieser Akademie liegt vor. Darauf ist unter Anderm zu lesen: „Drittens: Eine grosse vollstimmige Instrumental-Composition, geschrieben auf Wellington's Sieg in der Schlacht bei Vittoria."

verdient. Sie besteht aus 6 Nummern, unter denen Nr. 3, eine grosse Arie in *B-dur* für Sopran mit obligater Violine und stellenweise eingreifendem Chor, ein höchst ansprechendes und glänzendes Solostück (S. 48—106 der Partitur) von melodischem Fluss und Mozart'scher Sangbarkeit ist, Nr. 4 aber, Recitativ und Cavatine in *G-dur* für einen zweiten Sopran, der aber auch bis zum zweigestrichenen *a* geht, nebst dem Chor, welcher die Melodie der Cavatine wiederholt, zu dem Schönsten gehört, was Beethoven geschrieben, und Nr. 5 Recitativ und Quartett in *A-dur* für 2 Soprane, Tenor und Bass sich in ganz anmuthigen, wenn auch nicht genialen Weisen ergeht, zwischen denen freilich einige Ritornells die Spuren der Eile tragen, mit welcher das Werk componirt wurde. Dasselbe kann man streng genommen auch von den beiden grossen Chören Nr. 1 und Nr. 6 sagen, jedoch ist der Anfang des ersten imposant, und der letzte (wenigstens bis dahin, wo das fugirte Allegro eintritt) durch die Abwechslung des Frauen- und Männer-Chors und die charakteristischen Melodieen beider einnehmend. Das Ganze ist das populärste Vocal-Werk Beethoven's, das man freilich nicht neben Fidelio und die grosse Messe stellen kann, wozu es von Hause aus aber auch in keiner Weise angethan war.

Um die Verbreitung der Cantate zu fördern, schrieb Rochlitz, wie erwähnt, auf Haslinger's Ersuchen, einen neuen Text, den er — nach Schindler — schon bei seiner Anwesenheit in Wien im Jahre 1822 Beethoven „vorgelegt" haben soll. Schindler sagt uns aber nicht, was der Meister dazu gesagt habe. Es war jedenfalls ein unglücklicher Gedanke, die Verherrlichung einer Kunst, und noch dazu der idealsten, einer Musik zuzumuthen, welche ein weltgeschichtliches Ereigniss feiert. Es entstanden dadurch Widersprüche zwischen dem Text und der Musik, die nur zum Nachtheil der Composition ausfallen mussten, wie z. B. gleich beim ersten Bass-Solo, wo Beethoven die Hoheit der nahenden Erscheinung schildert, Rochlitz aber von „sanfter Harmonie" und von „des Wohllauts Kette" spricht, und so fort, so dass am Ende Beethoven im Schluss-Chor statt des Einzugs der rückkehrenden Sieger die Tonkunst mit Janitscharenmusik preist! Dass Rochlitz wohllautendere Verse gibt, darauf kommt es hier nicht an, sondern darauf, ob der Geist des Gedichtes dem Geiste der Musik entspricht, und das ist nicht der Fall.

Soll dem Texte aufgeholfen werden, so kann es nur dadurch geschehen, dass die Haupt-Idee, ein grosses vaterländisches Ereigniss zu feiern, festgehalten und vom ursprünglichen Text so viel als möglich herbei gezogen wird. Dies ist in dem hier folgenden Texte versucht worden, den wir mittheilen, weil die Jubelfeier der Erhebung Deutschlands vor fünfzig Jahren auch zu Fest-Concerten Veranlassung geben dürfte, bei denen Beethoven's Werk sich zur Benutzung empfiehlt.

Germania's Triumph*).

Nr. 1. Chor.

Europa staunt!
und die Zeiten,
die ewig schreiten,
der Völker Chor,
die vergangenen Welten,
sie schauen verwundert empor.
Wer mag die Hehre sein,
die von dem Wunderschein
der alten Götterwelt umzogen,
herauf aus Osten geht,
in einer Fürstin Majestät,
und auf des Friedens Regenbogen?
Viele entzückte Völker steh'n,
rufend zu der herrlichen, kronengeschmückten,
lichtumflossenen Gestalt:
Heil dir, Heil!
Komm', auf Wolken hergetragen,
frohe Kund' uns anzusagen.

Nr. 2. Recitativ. Basso.

O seht, sie naht! sie schwebt hernieder!
und aus dem Glanzmeer tritt jetzt die Gestalt:
ein Fürstenmantel ist's, der von dem Rücken
der Kommenden zur Erde niederwallt;
die Hoheit strahlt aus ihren Blicken,
es schwebet über ihrem Haupt
der *Adler* stolz mit mächt'gem Flügelschlage,
und deutlich wähnt mein Aug' zu schau'n,
dass ihre Stirn den Kranz der Eiche trage.

Arioso. Tenore Solo.

Erkennst du nicht das heimische Gebild?
O sieh, wie hehr und mild
erglänzt des Auges sanfter Blick!
es weinete so lang —
da wandte Gott sein hart Geschick:
es woget' auf des Volkes Drang,
zum Siege flog *empor* Germania's Aar!

Chor.

Germania! Germania!
Kronengeschmückte,
Götterbeglückte,
Wonne verkündende Siegerin!
Sei gegrüsst von den Völkern allen,
die heute froh zum Siegesfeste wallen;
sie jauchzen: *Du*
bist Europa's *Königin!*
Germania! Germania!

Nr. 3. Germania. Soprano I.
Recitativ.

O Himmel! welch Entzücken!
welch Schauspiel zeigt sich meinen Blicken!
Was nur die Erde Hoch und Hehres hat,
auf meinen Fluren seh' ich es versammelt;
der Busen pocht, die Zunge stammelt:
Europa seh' ich hier zu meinen Füssen!

*) Die aus dem ursprünglichen Texte beibehaltenen Worte sind mit Cursivschrift gedruckt.

Tempo di Marcia.

Mein Auge schaut den Zug,
der fern mit froher Töne Klängen,
hier von der Ostsee Rand,
dort mit dem Schall von Kriegsgesängen
sich nahet von der Wolga Strand!
Und übers Meer her schickt
Britannia sein Lorbeerreis,
das es brach im Kampfe!
Und siehe, selbst von Norweg's Eis
erscheinen sie zum Siegesgruss!
Der Tajo sendet seine Boten her,
der Alpen Berge, und
das Land des Wohllauts und der Liebe!
Und was ein Gott beschieden,
heil'ges Vertrau'n,
es schliesset nun in meinen Gau'n
den Bund zum ew'gen Frieden.

Arie mit Chor.

Alle die Fürsten sich begrüssen —

Chor.

Heil, Germania, *dir und Glück!*

Germania.

Alle die Völker froh sich küssen!

Chor.

Tritt, du stolze Gallia, *zurück!*

Germania.

Und das Höchste seh' ich gethan,
es verschwinden Hass und Wahn,
da ein gesprengter Welttheil wieder
sich zum Ringe fügt und schliesst,
und zum Bunde friedlicher Brüder
Alle die goldene Freiheit küsst.

Chor.

Welt! ein glorreicher Augenblick!

Germania.

Und mit seiner Fürsten Mächten
ist mein deutsches Volk bereit
einen ewigen Bund *zu flechten,*
wallet kühner des Ruhmes Bahn,
steiget empor zum Sternenplan.

Chor.

Heil, Germania, *dir und Glück!*
Fei're den glorreichen Augenblick.

Nr. 4. Recitativ. Genius. Soprano II.

Auf ihn vertraut, durch den am Himmel droben
die Sonnen auf- und niedergeh'n
und Stern' und Völker ihre Bahnen dreh'n.
Er strahlet über alle Könige der Erd' in Majestät,
sein Aug', *es ist das Weltgericht!*
Den Muth hat Er euch angefacht,
dass durch Tyrannenmacht
Europa in dem Blutmeer nicht versunken.
O kniest, Völker, hin und betet
zuerst zu dem (zu dem), der euch gerettet.

Cavatina.

Könntest du verzagen,
da ein Gott auf Wolken thront,
der auch in den trüben Tagen
mit der Allmacht Auge lohnt?
Hoff' auf ihn, hoff' auf ihn,
denn Engel tragen
deine *Thränen* hin —
hoff' auf ihn,
denn Engel tragen
zu *ihm* deine *Thränen* hin!

Chor.

Gott des Dankes heisse *Thräne*,
ihm, der hoch auf Wolken thront!
der in unsern trüben Tagen
mit der Allmacht Hand
Könige und Völker
all' in Lieb' und Treu' verband:
Gott des Dankes *Thräne!*

Nr. 5. Recitativ.

Genius (Sopr. II.). Germania (Sopr. I.). Führer des Volkes (Tenore e Basso).

Sopr. II. *Der den Bund im Sturme festgehalten,*
er wird den Bau der neuen Welt,
der neuen Zeit auch so gestalten,
dass dran des Frevlers Arm zerschellt.

Sopr. I. *Ewig wird der Oelzweig grünen,*
den im Chor
Alle, *die den Bau jetzt gründen,*
um Europa's Säulen winden:

Sopr. II. Denn es flammt ein Geist empor,

Basso. *und es ist ein Gott mit ihnen,*

Tenore. und der Freiheit Keime werden
endlich froh erblüh'n auf Erden.

Quartett.

Germania. *Auf meinen* Fluren *bauen*
sich Siegesbogen *auf,*
und alle Völker schauen
mit kindlichem Vertrauen
und lautem Jubel drauf.

Tenore. Der Krieger *Fahnen alle,*
sie wehen hoch und frei
von ihrem *Lagerwalle;*
als Schmuck der Friedenshalle
begrüssen sie das Land.

Beide.

So hat des Friedens Regenbogen
Europa's Himmel ganz umzogen.

Basso. *O Volk, das gross getragen*
Das blutige Geschick,
dir steh'n zu schönern Tagen
die Pforten aufgeschlagen
in diesem Augenblick.

Sopr. II. So lass denn *Jubel schallen!*
Gesegnet ist dein Land,
weil in Germania's Hallen
die Friedens-Engel wallen,
die *Gott* herabgesandt.

Beide.

Die Völker und *die Fürsten alle* —

Tenor.

Erkennt und betet an!

Beide.

vereint zu Eines Feindes Falle!

Tenor.

Das hat der Herr gethan!

Zu Vieren.

Kein Aug' ist da,
das seinem Fürsten nicht begegnet;
kein Herz ist nah',
das nicht sein Landesvater segnet.
Zum Siegeslohn
hat Gott den Friedensbogen
um aller Fürsten Thron
und um die ganze Welt gezogen.

Nr. 6. Chor.

Chor der Mädchen und Frauen.

Es eilen herbei
die Mädchen und Frauen,
den festlichen Zug
der Heere zu *schauen.*
Es winket die Freude,
es kehren die Krieger
Zur Heimat als Sieger.

Chor der Kinder.

Es treten im Chor
mit Blumengewinden
die *Kinder* hervor,
um Kränze zu binden:
die Unschuld und Liebe,
sie flechten zum Lohne
den Helden die Krone.

Chor der Männer und Krieger.

Im Prangen des Siegs
zieh'n ein eure *Heere,*
die *Helden des Kriegs*
mit Fahnen und Wehre:
das Vaterland öffnet
das goldene Thor,
und es strahlet die Sonne
der Freiheit empor!

Schluss-Chor.

Fried' und Freude! Hochgesang!
Gott! Dir schalle Preis und Dank!

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 9. d. Mts. gab das Conservatorium seinen dritten Musikabend, zu welchem sich ein zahlreiches und an den Leistungen der Kunst-Jüngerinnen und Jünger lebhaft Theil nehmendes Publicum eingefunden hatte. Wir hörten eine Sonate von Gade für Piano und Violine (Fräulein Stodel), Mendelssohn's *H-moll-Capriccio* (Fräulein von Manteuffel), Moscheles' Clavier-Concert in *G-moll*, I. Satz (Fräulein Löwenstein), den ersten Satz von Beethoven's Violin-Quartett, Op. 18 Nr. 5 (die Musikschüler Ludwig, Wolf, Kierwald, Krill), Spohr's Violin-Concert Nr. 11, I. Satz (Karl Wolff) und mehrere Gesangstücke von Händel und Rossini (durch die Fräulein Asmann, Murray, Schumacher, Kemper und Hartoch). Ueberall zeigten sich erfreuliche und beifallswürdige Fortschritte und bei einigen Leistungen auch bedeutendes Talent.

Am 10. d. Mts. gab Herr Kammersänger Ernst Koch eine theatralische Vorstellung seiner Schülerinnen und Schüler, in welcher er selbst als Max im „Freischütz" (Arie des ersten Actes und zweiter Act) mitwirkte. Ausserdem wurde der erste Act von Bellini's Montecchi und Capuletti aufgeführt. Ausser Fräulein Barn (Agathe), die ihr Talent in mehreren Rollen auf der Bühne schon sehr beifällig zur Anerkennung gebracht hat, und Fräulein Rothenberger, die als treffliche Concertsängerin ihren Ruf durch wiederholte Leistungen in unseren Gürzenich-Concerten in Köln und in Concerten zu Frankfurt am Main, Wiesbaden, Coblenz, Bonn, Münster, Elberfeld u. s. w. bereits wohl begründet hat und jetzt auch (auf der Bühne zum ersten Male) die Cavatine der Giulietta reizend und mit künstlerischem Vortrage der Melodie und der Fiorituren sang, traten zum ersten Male auf Fräulein Harken als Romeo, Fräulein Bothmann als Aennchen und Herr Römer als Tibaldo. Die beiden Letzteren scheinen von der Natur zu wenig begünstigt zu sein, um die dramatisch-musicalische Laufbahn mit Erfolg betreten zu können. Fräulein Harken hingegen kann eine Zukunft haben; ihre Mezzo-Sopranstimme hat zwar keinen bedeutenden Umfang, aber die Töne vom eingestrichenen *f* bis zweigestrichenen *g* sind voll, schön, kräftig und wohlklingend; die eigentlichen Alt-Töne verlieren gegen die genannten an Volumen und Klang, und ist die junge Sängerin zu warnen, diesen Mangel ja nicht durch das bei den Französinnen beliebte breite Quetschen der tieferen Töne ersetzen zu wollen.

Berlin. Camillo Sivori, der Lieblingsschüler Paganini's, versammelt gegenwärtig ein elegantes und kunstgebildetes Publicum im Kroll'schen Locale. In dem Spiele des geschätzten Gastes, der bereits seit mehreren Decennien zu der erlesenen Aristokratie des Violin-Virtuosenthums gehört und dessen Name weit und breit in allen Concertsälen einen guten Klang hat, glauben wir den treuen Nachhall der Rossini'schen Weise zu vernehmen. Der Ton Sivori's erhebt sich nicht über die Mittelgrösse, zeichnet sich indessen durch vollendete Anmuth, Weichheit, Rundung und Biegsamkeit aus. Auch Auffassung und Vortrag offenbaren diesen Charakter. Jedes harte, unvermittelte Wesen ist ihnen fremd, dagegen sind sie wohlerfahren in allen Schmeichelkünsten der leise auf- und niederwogenden Melodik, wie in der kosenden Grazie bunt schimmernden, zart hingegossenen Fioriturenspiels. Lächelnde Ruhe, freundliche Verbindlichkeit, vornehme Glätte sind die Grundzüge des Ausdrucks. Das Gebiet, auf welches er sich beschränkt, beherrscht er mit unfehlbarer Meisterschaft. Wir haben bisher kaum ein feiner gesponnenes Crescendo und Decrescendo, ein eleganteres Piano-Staccato, ein lieblicheres Legato und Portamento gehört.

Fräulein Lucca trat nach längerem Urlaub, den sie zur Herstellung ihrer Gesundheit verwendet hat, als Margarethe wieder auf. Ihre Stimme machte den Eindruck der vollen Frische, und das Publicum überschüttete sie mit Beifallsbezeigungen. Im Juli dieses Jahres wird Fräulein Lucca an der italiänischen Oper in London als Valentine debütiren. Der unter glänzenden Bedingungen abgeschlossene dreijährige Contract mit der londoner Oper — der in ihre hiesigen Beziehungen in keiner Weise störend eingreift — tritt erst mit dem Sommer nächsten Jahres in Kraft.

Im sechsten Abonnements-Concerte in Hannover sang Stockhausen eine Arie aus dem „Alexanderfest" von Händel und zwei Schubert'sche Lieder: „Greisengesang" und „Geheimes". Was Kunst, musicalischer Sinn und Geschmack, poetische Empfindung von dem Sänger verlangen, das leistet Stockhausen in reichem Maasse. Herr Grün, Mitglied des Hof-Orchesters, spielte mit Beifall den ersten Satz des Militär-Concertes für Violine von Lipinski. Herr Kammermusicus Lindner trug zwei von ihm für Violoncell componirte

lyrische Stücke: „Romanze" und „Lereley", vor. Vortrefflich gelangen unter Joachim's Leitung die beiden Orchestersachen: Ouverture zu „Coriolan" von Beethoven und Sinfonie in *C-dur* von Schubert.

Leipzig. Die neue zweiactige Oper „Die Findlinge" oder „Ein Tag auf der Veste Coburg" von Adolph Maersch (kaiserlich brasilianischem Capellmeister) machte Fiasco, verdiente auch dasselbe, sowohl was Musik, die anfängerisch, wenn auch nicht ohne einige kleine Ansätze zum Besseren, als was Textbuch anlangt, welches höchst trivial ist. — In einem Concerte zum Besten des Vincentius-Vereins war der Vortrag des Cellisten Krumbholz und der Schülerin des Prof. Götz, Miss Amelia May aus London, bemerkenswerth. Die Stimme ist schön und ausgiebig, und deshalb hat die junge reizende Engländerin eine schöne Zukunft, wenn sie ihrem Gesange mehr Wärme und Innigkeit, so wie eine gewisse Eleganz verleihen würde.

Dem Stadtverordneten-Collegium ist die Vorlage des Stadtrathes über den Theaterbau zugegangen. Danach soll ein neues Theater auf dem Königsplatze für 300,000 Thlr. durch Ober-Baurath Langhans in Berlin erbaut werden.

Rubinstein's neue Oper „*Feramors*" wurde am 21. Februar zum ersten Male in Dresden nach dortigen Blättern mit Erfolg aufgeführt.

Der vormalige sächsische General-Intendant von Lüttichau ist am 16. Februar im 77. Jahre in Dresden gestorben. Im Jahre 1809 als Jagd-Page angestellt, wurde er 1816 zum Oberst-Forstmeister, 1818 zum Kammerherrn und 1824 zum General-Director des königlichen Theaters und der königlichen Capelle ernannt. Letzteres Amt bekleidete er durch volle siebenunddreissig Jahre, bis 1861, und wusste sich während dieser langen Zeit die Achtung seiner Untergebenen zu bewahren. Er war gegen Jedermann freundlich, zuvorkommend, wohlwollend, human und hörte auf den Rath gebildeter, sachverständiger und aufrichtiger Leute. Eine seltene Erscheinung unter den zu Theater-Intendanten gemachten Höflingen.

Der Stuttgarter Liederkranz will sich eine Liederhalle bauen, welche nach dem Voranschlage 112,000 Thaler kosten wird.

Wien. Die italiänische Oper im Karltheater begann am 24. Februar mit der „*Sonnambula*". Die übrigen versprochenen Opern sind: „*Lucia*", „*Don Pasquale*", „*Linda*", „*Traviata*", „*Trovatore*", „*Don Giovanni*", „*Marta*", „*Elisire*", „*Figlia del regimento*", „*Barbiere*" und „*Puritani*". Also nicht eine einzige Novität. Das Personal besteht aus den Damen Patti, Lafon, Peralta, den Herren Giuglini, Carrion (Tenore), Zuchi, Agnesi (Bariton und Bass), Mazetti (Buffo), Orsini (Capellmeister). Das Abonnement gilt für 22 Vorstellungen, sämmtlich unter Mitwirkung der Fräulein Patti. Fräulein Lafon hat also die einzige Donna Anna in „Don Juan" zu singen, da in den anderen Opern Fräulein Patti die erste Partie singen muss. Was geschieht wohl, wenn sie heiser wird? Erhalten da die Abonnenten ihr Geld zurück? Die Preise sind enorm hoch, und das Geschäft dürfte sich kaum rentiren.

Die für das Schubert-Monument bis jetzt eingelangten Beiträge belaufen sich bereits auf eine Summe von 10,500 Fl.

Sonntag den 1. März fand um 5 Uhr Abends zu Ehren des hier weilenden Componisten Joachim Raff im Salon Haslinger eine Soiree Statt, wobei nur Raff'sche Compositionen zur Aufführung kamen, darunter dessen neuestes Streich-Quartett in *A-dur*.

Richard Wagner gab am 8. Februar ein Concert in Prag, und zwar, wie dortige Blätter erzählen, „mit glänzendem Erfolge in des Wortes wahrster Bedeutung".

Paris. Der Instrumenten-Fabricant Debain hatte die Walzen mehrerer von ihm fabricirten Drehorgeln mit Melodieen versehen, ohne sich hierüber mit den betreffenden Verlegern und Autoren verständigt zu haben. Auf gerichtliche Requisition der letzteren wurden die Walzen confiscirt und dem Fabricanten eine Geldstrafe auferlegt.

Die ihrer Zeit hochgefeierte französische Sängerin Frau Damoreau-Cinti (Laura Cinti-Montaland) ist einem schweren Leiden, gegen welches die Kunst der Aerzte machtlos blieb, erlegen. Die Künstlerin, welche 1844 die Bühne verliess, erreichte das dreiundsechszigste Lebensjahr. Französische Blätter widmen ihr ehrenvolle und ausführliche Nachrufe.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 12. KÖLN, 21. März 1863. XI. Jahrgang.

Aus Frankfurt am Main.

(Sinfonie von J. Rietz; Messe in *D*, *Requiem* für gemischten Chor, Sinfonie in *D* von Cherubini; *Lauda Sion* von Mendelssohn; Violin-Concert von Joachim; der Violoncellist B. Cossmann; die Pianistin Fräulein Luise Hauffe.)

Ihr Correspondent aus dieser Mainstadt hat sich diesmal einer ungewohnten Saumseligkeit anzuklagen. Mancherlei Gründe jedoch, darunter auch solche, die wochenlang zu geistiger Unthätigkeit zwingen, werden ihn entschuldigen. Andererseits will es ihm auch scheinen, als ob sein Mittheilungs-Vermögen mehr und mehr im Abnehmen begriffen sei, woran keineswegs die auf dem Rücken habenden Jahre, die ihm Gottlob in keiner Weise noch beschwerlich werden, vielmehr die höchst unerfreulichen, wirren Zustände und Verhältnisse in der Kunst und Kunstwelt die Schuld tragen. Indess ich bin nicht gewillt, im Winde verhallende Klagen, wohl aber einen Bericht über mehrere in den Monaten Januar und Februar in unserem grossen Concertsaale zu Gehör gebrachte Werke niederzuschreiben, die theils zu den neuen Producten der Zeit, theils der früheren Epoche angehören, dennoch aber so gut als neu sind, die auch hierorts als Unbekannte erschienen und alles, was Interesse für Tonkunst hat, anzuregen und zu Urtheilen aufzufordern geeignet waren. Es sei demnach gestattet, auch unsere Stimme in diesem Chorus hören zu lassen.

Vorübergehend an zwei für unser Publicum neuen Ouverturen von Gade, die beide einen sehr ruhigen Verlauf gehabt, wollen wir uns sogleich zur Aufführung der Sinfonie in *Es-dur* von Julius Rietz wenden, die am 16. Januar im Museum Statt gefunden. Auf dieses Werk des hier nicht unbekannten Componisten war Seitens des Vorstandes einiges Vertrauen gesetzt, als könne und werde es nicht bloss flüchtige Beachtung, wohl aber laute Würdigung finden. Allein ungeachtet sorgfältigster Feile, so-nach vortrefflicher Ausführung, ward das Werk in allen seinen Theilen ohne einen Beifallslaut aufgenommen, ja, es ward mit einem Uebermaass von Strenge beurtheilt, die es dem Vorstande räthlich machte, das Auditorium mit keiner Sinfonie aus der jüngsten Epoche mehr in der laufenden Saison in Versuchung zu führen. Wodurch mag wohl diese Rietz'sche Sinfonie solch' rigorose Beurtheilung hervorgerufen haben? Wenn die Haupt-Eigenschaft eines sinfonischen Werkes ein allgemeines Interesse zu erwecken vermögender Grundgedanke sein soll, es gehöre derselbe dem Bereiche des Idyllischen, Heiteren, Grossen, Erhabenen oder Feierlichen an, so vermisst man einen solchen in dem Werke des dresdener Hof-Capellmeisters; wohl trägt es den Charakter des Ernsten, dem jedoch der erforderliche Wechsel von Licht und Schatten abgeht, daher Monotonie die unvermeidliche Folge und Langeweile die unausbleibliche Wirkung sein wird. Das, was der Componist Achtungswerthes an Beweisen angewandter Kunstmittel in Harmonie, Rhythmik und geschickter Anwendung aller Instrumente geleistet, womit sich der gebildete Zuhörer oft begnügt, das überhört ein gemischtes Publicum gänzlich, dem allein ein ausgeprägter, die Phantasie leicht erregender Grundgedanke, mit der gehörigen Dosis von Spiritus verarbeitet, imponirt. In dem in Rede stehenden Werke, den vierten Satz ausgenommen, geht Alles anscheinend mit so absichtlicher Ruhe, vermischt zuweilen mit unverkennbarem Phlegma, her, wie dergleichen am allerwenigsten in der Sinfonie Platz finden soll. Sogar das Scherzo bietet keine Entschädigung für das bis dahin Vermisste; obendrein gefällt es dem Componisten, auch diesen Satz ohne kraftvollen Abschluss hören zu lassen, um so sonderbarer, da Rietz als erfahrener Orchester-Director unbezweifelt die äusserlichen Hebel kennt, von denen sich jegliches Publicum am liebsten bewegen lässt.

Fügung des Zufalls war es, dass der Monat Februar von unseren drei Conservatorien hauptsächlich dem An-

denken **Cherubini's** gewidmet war, und zwar führte der **Cäcilien-Verein** am 9. dessen Messe in *D* auf; dieser Feierlichkeit folgte schon am 23. der **Rühl'sche Verein** mit dem *Requiem* für gemischten Chor, und am 27. Februar brachte das Programm zum **Museums-Concerte** die einzige von Cherubini geschriebene Sinfonie, die bis zu diesem Tage noch Manuscript geblieben. — Der Messe, die im letzten Jahrzehend wiederholt in den Concerten des genannten Vereins mit Clavier-Begleitung und ganz ungenügenden Solostimmen gesungen worden, widerfuhr diesmal die gebührende Achtung, mit vollständigem Orchester und ausgezeichneten Solostimmen ausgeführt zu werden. Dieser Umstand stempelte das kolossale Werk (dieses Epitheton sei auf dessen ungeheuerliche Dimensionen, nicht minder auf die enorme darin niedergelegte Kunstwissenschaft bezogen) zu einem fast ganz neuen. Selbst Ihr Correspondent muss gestehen, diese Messe zum ersten Male in ihrer Vollständigkeit gehört zu haben, denn eine einzige vor ungefähr vierzig Jahren in der Augustiner Hofkirche zu Wien Statt gehabte Aufführung davon hatte sich bis auf die Thatsache in meiner Erinnerung verwischt; eben so wüsste ich nicht mehr zu sagen, ob das Werk vollständig oder nur in einigen Theilen zur Aufführung gekommen. Wenn ich voraussetzen darf, dass vielleicht doch einem kleinen Theile der zahlreichen Verehrer des grossen französischen Tonmeisters bekannt geblieben, was die deutsche Kritik vor länger als einem Menschenalter den drei grossen Cherubini'schen Messen in *F*, *D* und *A*, die in kurzen Zwischenräumen an einigen Orten zur Aufführung gelangten, bei aller Würdigung derselben als grosse Kunstwerke entgegengestellt hat, so darf ich auch wagen, einige kritische Anmerkungen über die Messe in *D* hier niederzuschreiben; ausserdem wäre es gerathener, zu schweigen, um nicht solchen Bewunderern dieses Componisten Aerger zu verursachen, die sogar die Gedankenspäne ihres Kunstheiligen für unantastbar, für classisch erklären, speciel aber von katholischer Kirchenmusik Alles in Allem höchstens sechs Werke und diese nur aus dem Concertsaale kennen, nicht aber aus der Kirche in Verbindung mit der gottesdienstlichen Handlung, wo allein das wahre Verdienst des Componisten in dem Maasse der entsprechenden Wirkung auf die der Andacht wegen Dahinkommenden zu beurtheilen ist.

Von vorn herein wird dieses Tonwerk nicht als zum Gebrauche für den Gottesdienst bestimmt aufzufassen sein. Gründe hiefür finden sich, wie schon bemerkt, in seinen Dimensionen, aber auch im Stil desselben. Beide bezeugen fast evident, dass es nicht in der Intention des Schöpfers dieser Messe gelegen, selbe zur Erhöhung der gottesdienstlichen Feier bestimmt zu haben, denn ein festtägiges Hochamt in den Kirchen Frankreichs gleicht vollkommen einem solchen in Deutschland, wird demnach auch im Maasse seiner Zeitdauer überall sich gleichen. Erfährt man, dass *Kyrie* und *Gloria* aus dieser Messe allein schon über eine volle Stunde in Anspruch nehmen und dass zu würdiger Ausführung des ganzen Werkes mehr denn zwei Stunden (mit den kürzesten Zwischenpausen) erforderlich sind, so wissen wir auch, dass in Verbindung mit der gottesdienstlichen Handlung das Hochamt mindestens zwei und eine halbe Stunde währen müsste. Solches Uebermaass an Zeitdauer steht jedoch im Widerspruch mit der wohlbemessenen, von Alters her eingeführten Kirchen-Ordnung in allen Ländern.

Wenn über Beethoven's *Missa solemnis* sowohl hinsichtlich ihrer anderthalbstündigen Dauer beim Gebrauche in der Kirche, zugleich wegen ihres mehr weltlichen als kirchlichen Charakters ein Streit zulässig und in der Sache selbst begründet ist (zu Frankfurt am Main war ein solcher Streit nach der Aufführung 1855 durch den Rühl'schen Verein lichterloh entbrannt), so wäre eine derlei Ereiferung über diese Messe Cherubini's unter Sachkennern gar nicht denkbar, weil diese beiden Streitpunkte durch ihr Gepräge vorweg entschieden sind. Dass der deutsche Meister bei Conception seiner Messe zunächst an die Kirche gedacht hat, steht geschichtlich fest; eben so ist es bei unbefangenen Beurtheilern seines Werkes ausgemacht, dass mehrere Theile desselben, als: *Kyrie*, *Qui tollis*, *Et incarnatus est*, *Sanctus* und *Agnus* mit *Dona*, bis zum *Allegro assai*, S. 262 Partitur, einen wahrhaft kirchlichen Charakter (versteht sich im Sinne der neueren Kirchenmusik) tragen, wohingegen über einige der anderen Theile der Discussion Raum gegeben wird, sich — immer nur mit Rücksicht auf den Gottesdienst — für oder wider auszusprechen. Der französische Meister aber gebraucht nur zu offenbar die heiligen Worte des Messe-Textes zur Hervorbringung eines Werkes für den Concertsaal, denn wie in der ganzen Composition Spuren von religiöser Begeisterung nicht zu entdecken, so wird auch der Zuhörer in keinem Augenblicke angeregt, an die Kirche zu denken, weil ihn in allen Theilen, in denen die freie Schreibart vorwaltet, vorzugsweise aber in den Allegro-Sätzen, der Reiz prachtvollen Instrumentenspiels befangen macht, wodurch derselbe unfähig wird, einen anderen als einen sinnlichen Maassstab an das Gehörte zu legen. Aus diesem Grunde wird diese Messe nicht auf gleiche Stufe mit irgend einem geistlichen Oratorium zu stellen sein, wobei — meines Erachtens — die Spohr'schen Oratorien zunächst in Betracht kommen sollen. Gleiche Gründe geben den Maassstab bei Beurtheilung der kleinen Kirchen-Compositionen von Cherubini, die vor dreissig Jahren der Verleger Diabelli in Wien sämmtlich in Partitur heraus-

gegeben hat. In allen bekundet sich der grosse Opern-Componist. Wer vermöchte z. B. das *Pater noster* (für Chor und Orchester) so bar aller religiösen Stimmung zu Papier zu bringen, als wir es von Cherubini besitzen? Wie erhaben über solche allerdings wohlklingende Verstandes-Musik eines Katholiken stehen nicht die Protestanten S. Bach, Naumann, André, Friedrich Schneider u. A. in ihren Messen für die katholische Kirche! Nur dort, wo man die Schätze von katholischer Kirchenmusik, die wir Mich. Haydn, Eybler, Seyfried, Tomaschek, Witasek, Ett u. A. verdanken, nicht kennt, deren Bekanntschaft sich aber nicht im Concertsaale machen lässt, wird man zu so verkehrten Urtheilen kommen, denen man in einigen frankfurter Blättern über diese Cherubini'sche Messe begegnet. Es gibt dergleichen wiederum den Beweis, dass Beurtheiler, die von dem Ruhme ausgezeichneter Tonsetzer und der Vorzüglichkeit ihrer Leistungen in einem Fache musicalischer Composition geblendet sind, alles für gross, erhaben, himmlisch halten, was von demselben ausgeht, wäre es auch oft das pure Gegentheil *).

Aus Vorstehendem ist schon zu ersehen, wie leicht es Cherubini mit Auffassung kirchlicher Texte im Allgemeinen genommen hat, gewiss leichter, wie mit Opern-Texten. Auffassung und Behandlung des Textes vom *Credo* in der fraglichen Messe mag dem Auge des Verständigen etwas näher gerückt werden. Bekanntlich bietet dieser Theil des Messe-Textes vorzugsweise grosse Schwierigkeiten dar. Vor Allem hat der Componist zu beachten, dass die anwesende Gemeinde vereint das Glaubensbekenntniss betet. Das wird ihm Fingerzeig sein, den Text im Ganzen der Gemeinde in den Mund zu legen und nur aus Rücksicht auf Colorit und Mannigfaltigkeit in dem Tongemälde stellenweise Solostimmen mit dem Chor abwechseln zu lassen. Zu einer Modificirung des gewählten Zeitmaasses ergibt sich nur das *Et incarnatus est* bis *Et resurrexit* als geeignet. Dem Geiste dieser Worte gemäss findet sich deren Behandlung bei den Tonsetzern aller Epochen gleich, wie überhaupt alle sich bestrebt haben, den Text des *Credo* von Zerstückelung fern zu halten. — In der in Rede stehenden Messe findet sich das wesentlich anders. Der Chor beginnt den Satz Allegro und singt ihn cursorisch durch bis zum *Et incarnatus est*, wobei sich verschiedene bei Cherubini öfter vorkommende Störungen im Gebrauche des Sylbenmaasses, als: *Deum verum, filius* u. s. w. bemerkbar machen. In die Textes-Stelle *Et incarnatus est* bis zu *homo factus est* theilen sich sechs Solostimmen im Tempo „*Sostenuto assai*“, da hingegen die folgenden Worte: *Crucifixus* bis einschliesslich *sepultus est* in demselben Zeitmaasse vom Chor gesungen werden. Hierbei hat der Componist nach einem Effect gestrebt, der am wenigsten in Kirchenmusik passend ist. Sämmtliche Chorstimmen singen nämlich diese Worte mit dem Tone *e* piano, während die Saiten-Instrumente, gleichsam arabeskenartig und in mancherlei Tonarten ausweichend, dieses *e* umschlingen — ein Kunststück, wenn es ja noch so zu nennen, das an jener Stelle nur zu beklagen ist. — Beim *Et resurrexit* tritt wieder der Chor in aller Stärke ein und singt bis *non erit finis*. Die folgende Textes-Stelle *Et in spiritum sanctum* bis zum Schlussworte *Amen* singt ein Quartett. Gerade in dieser nicht kurzen Stelle häufen sich die Schwierigkeiten für den Componisten, wenn er sich nicht bloss von den Worten, aber auch von seiner Begeisterung fortreissen lassen und unkirchlich oder wohl gar flach werden will, was so manchem tüchtigen Tonsetzer schon geschehen. Cherubini weicht allen diesen Gefährlichkeiten damit aus, dass er sein Quartett im *Tempo Larghetto* singen lässt. Dadurch wird der Begeisterung ein schwerer Hemmschuh angelegt. Er lässt ferner die vier Solostimmen meist nach einander erklingen und, was am seltsamsten, die Worte: *Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*, singt der Tenorist in einer wahrhaft ordinären Ton-Phrase! Nachdem die vier Stimmen auch das *Amen* genugsam hören gelassen, ergreift es der Chor zu einer gewaltigen Fuge mit einem chromatischen Motiv von vier Tacten, *g, fis, f, e*, das sich zur Umkehrung, Verlängerung und sonstigen im Fugenbau zur Anwendung kommenden Beweisen von Gelehrsamkeit des Componisten leicht gebrauchen lässt.

Ist es denn aber nicht Frevel, solcher Geringfügigkeiten in dem Werke eines grossen Componisten zu erwähnen, nicht vielmehr, Anderen gleich, Alles darin gross, erhaben, himmlisch zu finden? Wäre ich um vierzig Jahre jünger und zählte ich gleichfalls zu den Cherubini-Enthusiasten *à tout prix*, ich würde es wahrscheinlich selber dafür halten; allein ein Musiker in meinem Alter, der sich noch vollkommen gesunder Sinne und der Empfänglichkeit für alles wahrhaft Gute und Schöne bewusst ist, welchen Namen es auch tragen und welcher Epoche es immer angehören mag, der nimmt sich zuweilen mehr heraus, als andere Menschenkinder, und erlaubt sich, etwas abweichender Meinung zu sein. Aus diesem Grunde wird er

*) Mit Besonnenheit urtheilt allein Didaskalia über diese Messe. Der Referent sagt unter Anderem: „Wenn in dieser Messe eine gerade diesem Meister sonst ganz fremde Breite, die sich in öfteren, nichts Neues sagenden Wiederholungen kundgibt, auffällt, wenn zuweilen eine dem edlen, einfachen Stile Eintrag thuende Ueberfülle in der Harmonisirung, ja, an einzelnen Stellen ein allzu weltliches Klingen sich geltend macht, so bleibt doch immer so viel des Herrlichen und Schönen, dass für die Kritik in diesen Blättern Schweigen als ein Recht beansprucht werden darf.“

noch eines anderen wichtigen Punktes, dieses Cherubini'sche Werk betreffend, erwähnen. — Es ist wohl begreiflich, dass, wenn der Componist sich in so breiten Dimensionen ergeht, wie oben schon gezeigt, er genöthigt wird, das Capitel von der Lehre der Modulation, resp. ihres Gebrauches, fast zu erschöpfen. Hübsch in der gewählten Haupt-Tonart zu verbleiben und nur die verwandten Klangfarben zum Ausmalen seines Gemäldes zu gebrauchen, wie man dies Beethoven in seiner *Missa solemnis* nachrühmen muss, war in unserem Falle auch noch auf Grund der vielen Zerstückelung der Sätze *Gloria* und *Credo* eine selbst für einen Cherubini schwer zu lösende Aufgabe. Wenn sich z. B. das *Gloria* in so vielen „nichts Neues sagenden Wiederholungen" kund gibt, um den Satz bis auf drei Viertelstunden Dauer auszudehnen (das *Qui tollis* wechselt sechs Mal die Bewegung und kehrt darunter drei Mal zum *Tempo primo* zurück), so kann dies selbstverständlich nur mittels unzähliger Modulationen bewerkstelligt werden. Am reinsten, weil frei von modulatorischen Absonderlichkeiten, ist der Stil im *Benedictus*, das sich in einem natürlichen Flusse bewegt und dadurch wohlthuend wirkt. Könnte ein solches Superplus oder auch Meer von Modulationen in der freien Schreibart noch zu ertragen sein, in der Fuge ist es dies schlechterdings nicht, und gerade hierin hat Cherubini jede auch in der Natur begründete Regel in Rücksicht auf Klarheit und Verständlichkeit — gewiss im vollsten Bewusstsein — ausser Acht gelassen. Aber Cherubini war ja mit Recht der gefeierte Director einer Musikschule, in welcher Reicha's berühmte Lehre von der Fuge als Leitfaden gedient hat! — So werden wir z. B. im ersten Theile der Fuge zum *Gloria*, Haupt-Tonart *D-dur*, durch eine Menge präcipitirter Modulationen bis nach *Fis-dur* geführt und zehn Tacte lang auf dieser Bergeshöhe gehalten (Orgelpunkt *cis*), bis das Heruntersteigen über *Fis-moll* beginnt. Im zweiten Theile dieser ungeheuer gelehrten Fuge führt uns der Componist nach *B-dur* hinab, und lässt uns nach eben so langem Aufenthalte dort unten, wie vordem auf *Fis-dur*, über *D-moll* wieder in das freundliche Thal *D-dur* hinaufsteigen *).

— Wer im Stande wäre, ohne vorheriges Studium dieser Fuge jede ihrer Modulationen sofort mit Sicherheit zu nennen, verdiente, von der Universität zu Oxford zum *Doctor doctissimus in Musica* creirt zu werden. Bekanntlich ist diese Universität die einzige in Europa, die Musik-Doctor-Diplome ertheilt. Und wir Kritiker wollen die Componisten unserer Tage ob des angewandten Superplus an Modulationen in ihren Arbeiten tadeln!? Wolle man doch bedenken, dass unsere Zeit ausser der Oper „Der Wasserträger", dann den Ouverturen und drei Streich-Quartetten nichts Anderes mehr von Cherubini kennt! Dass hierorts 1860 die Oper „Faniska" wieder einige Vorstellungen erlebt und nun die Messe in *D* vollständig zur Ausführung gekommen, ist eine Ausnahme von der Regel. Wie will man sonach seiner Muse Universalität zuerkennen und sie in allen Beziehungen der unserer drei Heroen gleichstellen?

Auffallend erscheint es, über die Zeit des Entstehens dieser Messe in Fétis' *Biographie universelle des Musiciens* gar nichts Näheres zu finden, während doch über die dreistimmige in *F* und über die Krönungsmesse in *A* die geschichtlichen Daten dort nicht fehlen. Eine Aufführung der Messe in *D* scheint wohl in Paris niemals Statt gefunden zu haben, wenigstens vollständig nicht; wie und wo auch, wenn wir ihren Umfang betrachten?

Der Aufführung dieses in vocaler wie orchestraler Hinsicht eben so schwierigen wie in Bezug der erforderlichen Schattirung sehr delicaten Werkes in unserem Concertsaale muss nach jeder Seite hin mit dem grössten Lobe gedacht werden. Vor Allem gebührt Herrn Musik-Director Müller gerechte Anerkennung; er war in der That an diesem Abende die Seele des Ganzen. Die Haupt-Solostimmen befanden sich in den Händen der Frau Zickwolf, Mitglied des Cäcilien-Vereins (Sopran), des Fräuleins Schreck aus Bonn (Alt), dann der Herren Brandes aus Karlsruhe (Tenor) und Hill (Bass) von hier. Ueber dem Ganzen waltete eine Weihe, wie sie nur selten in solchem Grade getroffen wird. — Nun wäre es in vieler Beziehung erwünscht, der conservative Verein machte sich alsbald an das Studium der Krönungsmesse, über deren Charakteristik Fétis sich also äussert: „Diesem Werke hat Cherubini aber einen so grossartigen Charakter gegeben, dass es als ein monumentales für ewige Zeiten dasteht durch Grösse und Erhabenheit der Gedanken, Tiefe der Auffassung, Adel des Ausdrucks, Reichthum und Pracht der Harmonie und Klangfarben und durch leuchtende Klarheit in allem Polyphonen und Harmonischen." — Selbstüber-

*) Ausser den Fugen zum *Gloria* und *Credo* schliesst auch das viertheilige *Kyrie* mit einer langen Fuge, und *Dona nobis pacem* ist gleichfalls eine Fuge. Eine andere Messe mit einer gleichen Anzahl vollständiger Fugen, wovon jede von ausserordentlicher Gelehrsamkeit des Autors Zeugniss gibt, dürfte wohl nicht wieder existiren. Jedoch, auch diese Anzahl von Fugen zählen wir ungescheut zu dem Superplus, womit dem sachkundigen und aufmerksam die Dinge verfolgenden Zuhörer arg zugesetzt wird. Von der Fuge zum *Gloria* lässt sich mit weit mehr Recht sagen, was Meister Cherubini 1806 über Beethoven's Ouverture zu Fidelio gesagt hat, dass er nämlich wegen Bunterlei an Modulationen darin die Haupt-Tonart nicht zu erkennen vermochte. Dieses Urtheil Cherubini's ist in diesen Blättern bezweifelt worden; es beruht jedoch auf Wahrheit und wird von noch lebenden Gewährsmännern beglaubigt werden.

zeugung wird gerathen sein, ob dieses Urtheil in allen Stücken wahr.

(Schluss folgt.)

Ferdinand Hiller und seine neue Oper.

Von F. Pletzer.

Bremen, den 11. März 1863.

Für die Besprechung der Oper „Die Katakomben" von Ferdinand Hiller haben wir die dritte Aufführung des Werkes abgewartet, um mit demselben immer mehr vertraut zu werden und so den festen Boden für ein eingehendes Urtheil zu gewinnen. Wir haben die bisherigen Darstellungen mit Interesse verfolgt und den Clavier-Auszug der Oper durchgesehen. Allerdings gehören „Die Katakomben" zu denjenigen Tondichtungen, auf welche die vielfach missbrauchte Regel, dass man erst nach mehrmaligem Hören urtheilen dürfe, im vollsten Maasse Anwendung findet. Diese Forderung bietet sich ungemein bequem dar, um Mittelmässiges und Hohles, das sich die Miene gibt, gross zu sein, vor den scharfen Streiflichtern der Kritik zu bewahren. Die Erfahrung beweist, dass dieses Verlangen ganz besonders dringend von solchen Componisten gestellt wird, denen ihr eigenes Gewissen sagt, dass die Leute eigentlich mit dem besten Willen aus ihren Werken bei wiederholtem Hören nicht mehr heraushören können, als beim ersten: nämlich, weil überhaupt nichts darin ist. Da sieht es denn der Menge gegenüber immerhin nach etwas aus, wenn einer ungünstigen Kritik, welche sich ungenirt hervorwagt, erwidert wird, es sei ungerecht, so rasch abzuurtheilen.

Bei der Oper Hiller's steht die Sache aber in Wahrheit anders. Der Stoff sowohl als die Ausführung desselben durch den Componisten geben so viel zu denken und haben so viel Eigenartiges, so manche Abweichung von den breitgetretenen Wegen, dass der erste Gesammt-Eindruck bei näherer Bekanntschaft die vielfachste Berichtigung erhält. Obwohl der Componist nicht nach blendender Originalität hascht und dadurch den Zuschauer so fremdartig berührt, dass er sich nicht zurechtzufinden vermöchte, so hat er doch so viel interessante Selbstständigkeit, dass man sich von der Stimmung, mit welcher man im Uebrigen heutzutage einer neuen Oper entgegen zu treten pflegt, losmachen muss. Wir wollen, um deutlicher zu sein, einen Vergleich aus der Gegenwart heranziehen. Der „Faust" von Gounod und „Die Katakomben" von Hiller sind Producte unserer Zeit, stehen insbesondere bei uns hart neben einander, sind auf demselben Boden der heutigen Opernmusik, welche alle Fortschritte und Consequenzen der Entwicklung der dramatischen Musik benutzt und gezogen hat, erwachsen, sind beide Werke, die als werthvoll und bedeutend anzusehen sind. Und wie unendlich verschieden sind diese Opern, wie charakteristisch hebt sich in ihnen der Gegensatz des französischen und des deutschen Stils ab! Oder richtiger, der Gegensatz des französischen und des deutschen Meisters, denn von einem einheitlichen und festen Stil kann bei Gounod nicht die Rede sein. Der pariser Componist findet mit der Gewandtheit und Leichtlebigkeit seines Stammes rasch die Stellen und Seiten heraus, mit denen eine gute Wirkung, ein glücklicher Effect zu erreichen ist, und bringt denselben dann geschickt zum Ausdruck, so dass er sofort den Zuhörer gewinnt. Dieser findet sich angenehm angeregt, indem er einfach und naiv geniessen kann, ohne dass man ihm zumuthet, nachzudenken. Auch wo von Rechts wegen etwas Tiefe sein sollte, wird er glatt darüber hinweggehoben, indem Gounod gerade nicht zu denjenigen gehört, die „in der Wesen Tiefe trachten". Dabei ist er aber ein so guter Musiker, dass er alles vermeidet, was ihm den Vorwurf der Gewissenlosigkeit oder der affectirten Uebertreibung zuziehen könnte. Im Ganzen hat der Zuhörer das Gefühl, dass er sich in guter und anständiger Gesellschaft befindet, bei der er sich nicht compromittirt, der er sich vielmehr mit Behagen und ohne grosse Gewissensbisse hingeben kann.

Wenn aber die Kritik, welche jede neue Erscheinung mit Ernst und unparteiischer Ruhe zu prüfen hat, dem französischen Componisten, so gern sie ihn mit seinem Werke willkommen heisst, die Schwächen und das Unzulängliche aufweisen und rügen muss, so hat sie dagegen den deutschen Meister freudig zu begrüssen wegen seiner ernsten und würdevollen Haltung, die man um so höher schätzt, je näher man seine Oper kennen lernt. Die Vorzüge und Schönheiten derselben liegen durchaus nicht auf der flachen Hand; ihre besten Eigenschaften sind nicht kokett herausgeputzt und so an die Oberfläche gebracht, dass man ihrer im ersten Augenblicke gleich habhaft würde und sie bequem mit sich nach Hause tragen könnte. Hiller will seine Zuhörer nicht bloss einige Stunden lang angenehm unterhalten; es ist nicht damit abgethan, dass die Leute sich behaglich im Sperrsitz ausstrecken, eine pikant zurecht gemachte Handlung mit ganzem Auge ansehen und mit halbem Ohr süsse Melodieen schlürfen. Es wird vielmehr von den Leuten verlangt, dass sie denken, vom landläufigen und hergebrachten Opernstil absehen und sich in die Sache vertiefen. Das Denken ist nun nicht Jedermanns Sache, namentlich nicht eine Beschäftigung, welche mit besonderer Vorliebe von der grossen Mehrzahl der regelmässigen Theaterbesucher getrieben würde. Bei Gounod geniesst man den Teufelsspuk, die Chöre mit viel Blech,

die lüsternen Tänze der Damen der Walpurgisnacht, die hübschen Gesichter in der Schluss-Apotheose ohne alle geistige Anstrengung. Bei Hiller sind die nach dieser Seite einschlagenden Bestandtheile der Oper rein nebensächlich, wie sie es im Kunstwerke sein sollen; er verschmäht sie nicht in puritanischem Hochmuthe, aber er lässt dergleichen nicht weiter zu, als der Stoff es verlangt, fordert dagegen aber vom Zuhörer, dass er seine ganze Aufmerksamkeit der Musik selbst zuwende. Das französische Werk wird man immer gern hören, das deutsche mit jedem Male höher schätzen.

Auf die Parallele, welche wir so eben aufgestellt haben, legen wir keinen grossen Werth, wissen vielmehr sehr gut, dass sie, wie alles dergleichen, ein wenig hinkt. Allein sie kann doch dazu dienen, unsere nächsten Leser in ihrem Urtheile, wenn es anders mit dem unserigen übereinstimmt, zu befestigen, die entfernteren aber, welche die Hiller'sche Oper nicht kennen, einiger Maassen zu orientiren. Es sollte uns freuen, wenn dadurch etwas zur Verbreitung dieses Werkes beigetragen würde. Allerdings sind bei dem Schicksal deutscher Opern die Bühnen-Leitungen in weit höherem Grade eine entscheidende Instanz, als man glaubt. Die mit allen Mitteln reichlich ausgestatteten Intendanzen der Hofbühnen nicht nur, sondern auch Directionen städtischer Bühnen, wenn sie ernsten Kunstsinn und wahre Liebe zum Guten haben, können unendlich viel thun für Unterstützung und Beförderung der musicalischen Production. Man sagt wohl, der Geschmack der Masse neige sich besonders dem Mittelmässigen und Schlechten zu, er zwinge die Vorsteher der deutschen Theater, denselben Weg zu gehen. Das ist aber nur halb wahr; es ist ganz wohl ausführbar, wie gerade in diesem Augenblicke die hiesige Bühne beweist, das Gute zu fördern und die Guten für dasselbe zu gewinnen. Die Directoren und der Capellmeister wissen recht wohl, dass der Faust ihnen weniger Mühe macht und mehr Geld einbringt, als die Katakomben Hiller's, aber sie haben doch nun die Genugthuung, dass die Oper des deutschen Meisters grosse, und zwar, was das Entscheidende ist, steigende Theilnahme gefunden hat. Selbst der Versuch, das Werk an einem Sonntage zu geben, dessen Publicum am allerwenigsten sich gern mit ernsten Dingen beschäftigt, ist gelungen.

Denn ernst müssen allerdings Stimmung und Neigung derjenigen sein, welche diese Oper würdigen wollen. Der Componist hätte mit leichter Mühe den von Handlung und Musik leichtsinnig und frivol denkenden Leuten eine Reihe von Concessionen machen können. Er hat das verschmäht und auf die Aussicht, der Masse zu gefallen, verzichtet, um dagegen von dem besseren Theile der musicalischen Welt das Zeugniss zu erhalten, dass er ein werthvolles Werk geschaffen hat, dessen treffliche Eigenschaften sich immer klarer herausstellen werden, je mehr man sie betrachtet und geniesst, das dem Modegeschmack des Tages nichts von der Würde und der Gewissenhaftigkeit des Kunstwerkes opfert.

Von dem Texte Moriz Hartmann's war schon bei Gelegenheit der ersten Aufführung der „Katakomben" die Rede. Wir haben hier eine der besten Arbeiten vor uns, eine der wenigen wirklich guten, die deutschen Componisten zu Gebote gestanden haben. Die heutige Musik ist ja, wie neulich näher ausgeführt wurde, zum Glück über den unsinnigen Satz hinaus, den die Romantiker aufstellten oder doch guthiessen, dass auf den Text gar nichts ankomme. Begabte Dichter halten es jetzt nicht mehr für eine unwürdige Aufgabe, Opernbücher zu schreiben. Julius Rodenberg hat für Bott in Meiningen eine „Actäa" und für Anton Rubinstein eine „Lalla Rookh" verfasst, die poetischen, selbstständigen Werth haben. Freilich hat Bott aus jenem ersten Stoffe nichts weiter als eine ganz gewöhnliche Capellmeister-Oper gemacht, die in Berlin trotz neuer Decorationen keinen Erfolg hatte, und Rubinstein's Dichtung scheint des dramatischen Nervs zu entbehren; indess das ist eine Sache für sich. Moriz Hartmann's Text-Dichtung „Die Katakomben" ist ein Buch, das in poetischer Stimmung gemacht ist und gewisser Maassen schon „Musik hat in sich selbst". Wir haben dabei nur zwei Bedenken. Zunächst sind der Stoff und die ganze Behandlung so ernst und streng, dass vom Zuschauer eine von der gewöhnlichen und alltäglichen völlig abweichende Stimmung verlangt wird. Die Handlung hat etwas, von dem die Leute sagen werden, dass es derbe und spröde sei. Der Gegensatz des in Sinnenlust verkommenen Römerthums und des puritanischen Wesens der ersten Christen eignet sich ganz vorzüglich zum Vorwurf für ein so genanntes weltliches Oratorium, stösst aber auf der Bühne, die ein frisches, volles Leben verlangt, auf grosse Schwierigkeiten. Sodann ist doch Lavinia eine Figur, welcher die Sympathie der Zuschauer sich nicht leicht und voll zuwendet. Sie bewegt sich zu viel in Gefühls-Aeusserungen, für die man keine rechte Theilnahme hat; Weltschmerz und Lebensüberdruss sind Kategorieen, die unsere realistische Zeit nicht mehr gelten lässt, sie sind heutzutage nur noch der Vorwurf der Komödie, nicht mehr des ernsten Drama's. So wie sie klarer wird und sich entschliesst, nicht mehr in Gedanken zu wühlen, sondern das Glück des Lebens zu suchen, wird die Gestalt fasslicher und gewinnt, mag sie immerhin falsch handeln, doch die Zuschauer. Für den Erfolg der Oper hat diese Sachlage den Nachtheil, dass man Anfangs nicht recht warm werden kann, dagegen den Vortheil, dass Handlung und Theilnahme sich künstlerisch richtig stei-

gern, während gerade an dem Mangel dieser Nothwendigkeit unzählige Werke scheitern.

Der Componist hat den Ton, welchen er für Wesen und Haltung seiner Musik wählen musste, sehr glücklich getroffen. Es ist überall dem Werke die richtige Färbung verliehen und mit grosser Kunst, dabei ohne allen Zwang und Affectation, festgehalten. Hat man sich hineingefunden in die Handlung, so bewegt man sich durch die verschiedenen Situationen mit grossem Interesse und hat durchweg das Gefühl, dass die erste und höchste Forderung der dramatischen Musik, einheitlicher und wahrer Charakter, erfüllt und ohne die geringste Abweichung durchgeführt ist. Dichtung und Musik decken sich vollständig, der entsprechende Ausdruck fehlt nie, er wird weder unschön in der Leidenschaft, bei welcher die Verlockung zu grellen Farben so nahe liegt, noch frivol in den weichen Stellen, in denen eine üppige und triviale Melodik leichte und grosse Erfolge verheissen würde. Der Componist, der über einen reichlich fliessenden Quell der Melodie zu verfügen hat, könnte hier wohlfeile Wirkungen ohne Mühe erreichen und wäre des Dankes Vieler gewiss. Die Contraste liessen sich gewinnender gestalten, aber das Gesetz künstlerischer Würde und angemessenen Ausdrucks steht ihm höher als der Beifall der gedankenlosen Masse. — Eine zweite vortreffliche Eigenschaft seines Werkes ist die, dass es echt musicalisch, natürlich und sangbar gedacht ist. Als guter Musiker im besten und strengsten Sinne des Wortes schreibt er nichts, das nicht zu rechtfertigen wäre; er vermeidet alles Grelle, Unschöne, Unnatürliche, das Richard Wagner's Verderben zu werden scheint. Schwer ist seine Musik sehr oft, aber nie unsangbar; er muthet den Sängern nichts zu, was allen Gesetzen der Entwicklung und Leistungsfähigkeit der Stimmen Hohn spräche und sie misshandelte, wie es die grosse französische Oper gethan hat und der Componist der Zukunft zu thun im Begriffe steht. Die Hauptrolle der Lavinia ist allerdings sehr weit davon entfernt, eine dankbare Opern-Partie im hergebrachten Sinne zu sein; die Sängerin hat eine Anzahl von hochdramatischen Stellen, welche eine bedeutende Künstlerin erfordern, mit der vollen Kraft eines Talentes, das sich auf Charakteristik versteht, vorgetragen sein wollen und nur dann den vom Componisten gedachten grossen Erfolg haben. Einen leichteren Stand hat der eigentliche Träger der Handlung, Lucius, indem seine Rolle nicht nur auf mehr Sympathie beim Zuhörer rechnen darf, sondern auch den Vorzug grösserer Concentration hat. In der glücklichsten Lage befindet sich die Sängerin Clythia, welche sich auf dem lyrischen Gebiete bewegt und mit den ihr zugewiesenen Stellen mühelos die Herzen gewinnt. Soll unter den Bestandtheilen, welche das vortrefflich gruppirte Ganze bilden, ein Unterschied gemacht werden, so scheint uns, dass dem Chor der Preis zu ertheilen sei. Die Aufgabe, dem Chor seine volle Bedeutung innerhalb des dramatischen Kunstwerkes zuzuweisen, hat Hiller glänzend gelöst. In der Introduction gleich bildet er die feste Grundlage, auf welcher die Exposition sich aufbaut, und den kräftigen, scharf gezeichneten Hintergrund, auf dem sich die Gestalten des Drama's abheben. In vielleicht noch höherem Grade und im allerbesten Sinne ist dies der Fall in allen drei Finalsätzen, welche meisterhaft gearbeitet sind und als Kunstwerke an sich gelten können; die eindrucksvollste unter diesen Nummern ist wohl das zweite, Musiker möchten vielleicht das erste Finale für das vollendetste erklären. Unter den kürzeren Scenen vermag das Duett des ersten Actes zwischen Lavinia und Claudius weniger zu erwärmen, als die Auftritte zwischen Clythia und Lucius im zweiten Aufzuge und die Scenen des dritten. Wir heben besonders den Anfang der zweiten Abtheilung, Clythia's Lied an die Laute, in der dritten das Duett der Lavinia und des Lucius wegen des vortrefflich geschilderten Gefühlswechsels, dann das Duett zwischen Clythia und Lucius hervor. Was die Instrumentation betrifft, so ist es überflüssig, zu sagen, dass sie vorzüglich sei, da sich das bei Hiller von selbst versteht. Das schöne Maass, welches er beobachtet, muss indess der Verwilderung gegenüber, in welcher die neuromantische Schule ihre Genialität sucht und das wahre Heil findet, noch besonders rühmend hervorgehoben werden. Ginge es nach den Grundsätzen dieser Schule, so wären wir gerade so weit, das Natürliche und Gesunde für langweilig und krankhaft zu erklären.

In den „Katakomben" hat die musicalische Welt nach unserer Meinung ein sehr werthvolles und bedeutendes Werk zu begrüssen, das mit dem ganzen Ernste und der würdevollen Haltung eines ausgezeichneten Musikers, dem die Gesetze der künstlerischen Schönheit die höchste Richtschnur sind, componirt ist. Es steht mitten in der jetzigen Phase der dramatischen Musik, bewegt sich in den geläuterten und geklärten Formen, welche die Oper sich allmählich geschaffen hat, überschreitet aber nie zu Gunsten frivoler Zwecke die Gränzen und Linien des Erlaubten. Der musicalisch fühlende Theil des Publicums wird ihren Werth überall nach Gebühr zu schätzen wissen und ihr eine der ehrenvollsten Stellen unter den Erzeugnissen der heutigen dramatischen Musik anweisen. Alle Bühnen, die sich um die Förderung der Kunst bemühen, mögen es sich angelegen sein lassen, die Oper Hiller's mit der Sorgfalt, welche sie verlangt, einzustudiren, und es wird keine es zu bereuen haben, dass sie um die Verbreitung des Werkes eines deutschen Componisten sich bemühte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Proben für die Aufführung der Matthäus-Passion von J. S. Bach am Palmsonntag im Gürzenich haben bereits begonnen; die Soli sind den Damen Büchner (Sopran) von hier, Weiss (Alt) von Hannover, den Herren Guns (Tenor) von Hannover und Hill (Bass) von Frankfurt a. M. übertragen worden.

In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft bewährte sich Herr Dr. Oscar Paul aus Leipzig, ein junger Componist und musicalischer Schriftsteller, dessen gründliche Studien in theoretischen und historischen Kenntnissen bereits sehr achtungswerthe Früchte tragen, auch als ausübender Künstler auf dem Pianoforte durch den technisch fertigen und geschmackvollen Vortrag des schönen *Fis-moll*-Concertes von F. Hiller, für welchen er den lebhaften Beifall des Componisten und der Versammlung ärntete.

Am 17. März wurde im Stadttheater eine glänzende Vorstellung veranstaltet zur Erinnerungsfeier des Aufrufs Friedrich Wilhelm's III. im Jahre 1813. Zu dem Gedichte „Germania's Erwachen" von L. Bischoff, das durch prächtige lebende Bilder illustrirt wurde, kam Beethoven's Ouverture und Musik zu Göthe's Egmont und Beethoven's „Schlacht bei Vittoria" zur Aufführung.

Düsseldorf, 16. März. Es ist jetzt entschieden, dass das niederrheinische Musikfest in diesem Jahre hier an den Pfingsttagen gefeiert wird. Frau Jenny Lind-Goldschmidt hat ihre Mitwirkung durch den Vortrag der Sopran-Partie in Mendelssohn's „Elias", Händel's „Ode am Cäcilienfeste" und Haydn's „Schöpfung" (III. Theil) bestimmt zugesagt.

Barmen. Am 28. Februar brachte das vierte Abonnements-Concert die Suite für Orchester von F. Lachner, F. Schubert's Ouverture zu Rosamunde, Molique's Violin-Concert in *A-moll*, gespielt von Herrn Franz Seiss, und J. S. Bach's Cantate „Bleib' bei uns" u. s. w. — Im letzten Concerte, den 11. April, kommt Händel's „Samson" zur Aufführung.

Ueber das Gastspiel Wachtel's in Mainz seit dem 4. d. Mts. sagt die Süddeutsche Musik-Zeitung unter Anderem: „Wachtel's Stimme ist in ihrer unvergleichlichen Frische und bei der fabelhaften Sicherheit, mit welcher der Sänger sich in den höchsten Lagen bewegt, wohl geeignet, nicht nur zu überraschen, sondern auch zu fesseln. Dass Wachtel, der seit Jahren sich in Gastrollen auf fast allen bedeutenderen Bühnen Deutschlands bewegt hat, sich auf eine gewisse Effecthascherei, auf ein virtuosenmässiges Hervorheben gewisser Stellen vorzugsweise verlegt hat, ist, wenn auch nicht zu billigen, doch leicht zu begreifen, und die ausserordentliche Vollendung, mit der er sie ausführt, entwaffnet die strengere Kritik. Sein Raoul war in gesanglicher Beziehung jedenfalls die grösste Leistung. Bei allem Vergnügen, das seine herrliche Stimme uns bereitet hat, können wir doch seine Erfolge nur eben dieser unvergleichlichen Naturgabe und einem glücklichen Naturalismus zuschreiben, der bei ihm in Verbindung mit einer grossen Routine den Mangel an eigentlicher Schule, so weit dies überhaupt möglich ist, verdeckt. Dass es diesem begabten Künstler nicht an Streben nach dem Besseren fehlt, dafür spricht das Urtheil Sachverständiger, die ihn früher und jetzt wieder gehört haben und eine auffallende Besserung in der Tonbildung, so wie auch in seiner Vortragsweise in Folge zunehmender Gesangs-Routine zugestehen. Allein trotz alledem wiederholen wir, dass Wachtel's Leistungen in hohem Grade anziehen und durch die wunderbar schönen Stimmmittel, die diesem Sänger zu Gebote stehen, einen Genuss gewähren, der jedem, dem derselbe zu Theil geworden, unvergesslich bleiben wird."

Paris. Frau Clara Schumann und Frau Wilhelmine Szarvady-Clauss geben in Erard's und in Pleyel's Salons Concerte, bei welchen sich die beiden grossen deutschen Künstlerinnen wechselseitig unterstützen und die gebildete Musikwelt durch ihre wundervollen Leistungen entzücken.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 13. KÖLN, 28. März 1863. XI. Jahrgang.

Das musicalische Lied in geschichtlicher Entwicklung.

Von Dr. K. E. Schneider*).

Beurtheilt von Dr. Oscar Paul.

Der Verfasser des uns vorliegenden Werkes scheint ein für die Kunst begeisterter Mann von edler Gesinnung und regem Streben zu sein. Seine Anschauungsweise des für ihn heiligen Gegenstandes ist aus der Tiefe des Gemüthes entsprungen und bekundet allenthalben den rein idealistischen Schriftsteller. Auf dem Gebiete der Kunst ist ein idealistischer Standpunkt, so lange er an den historischen Facten festhält und sich nicht in ästhetische Nebeleien verliert, ein durchaus gerechtfertigter, da ohne Idealismus überhaupt keine Kunst existiren würde. Mit dem Standpunkte des Verfassers und seiner ausgesprochenen Gesinnung in Sachen der Kunst sind wir also vollständig einverstanden; nur möchten uns einige Bedenken über die Gesammt-Verwerthung des Stoffes übrig bleiben.

Im Vorworte genannten Werkes sagt der Verfasser, dass die Neuheit des Gegenstandes und die Eigenthümlichkeit seiner Behandlung einiger Worte der Erläuterung und Rechtfertigung bedürfe. Welches ist nun die Eigenthümlichkeit dieser Behandlung? Wir erfahren es auf Seite VII, wo der Verfasser angibt, dass „die Gesammt-Entwicklung des musicalischen Liedes in übersichtlicher und ansprechender Darstellung der Zweck seines Werkes sei, ohne diesen Zweck in der trockenen Weise des Gelehrten durchzuführen, noch auch den Leser in der leichtfertigen Weise spannender Roman-Fabricate bloss vorübergehend kitzeln zu wollen." Zur Erreichung dieses Zweckes setzt sich der Verfasser eine Disposition vor, wie wir sie allerdings in der Form noch nicht vorfanden, die aber dem Inhalte nach gerade nichts Neues bietet und auch nichts Neues bieten kann, da ja doch die Chronologie schliesslich in jedem Geschichtswerke immer die Anhaltspunkte liefern muss. Die Disposition an sich wird jedem Fachmanne wie Laien ganz einleuchtend erscheinen, und jeder wird sich bei Durchlesung auf die Erfüllung des Versprechens freuen, was der Verfasser auf Seite IX des Vorwortes gibt, indem er sagt, dass er bemüht gewesen sei, den Begriff der Entwicklung im Auge zu behalten und den Quellen nachzuspüren, aus denen das Lied erwachsen sei, so wie die Uebergänge und Fortschritte zu beobachten, in denen es seine Form stufenweise vervollkommnet habe. Wir wollen sehen, ob der Verfasser sein Versprechen hält und uns in der „ersten cantillirenden Periode", wie er den vorliegenden Band betitelt hat, genau angibt, in welcher Stufenfolge die Entwicklung des musicalischen Liedes fortgeschritten ist.

Wir betrachten zuerst von Seite 1 bis 5 die Uebersicht der Gesammt-Entwicklung. Der Verfasser sagt sehr richtig, dass die Musik Anfangs nur in Verbindung mit Mimik und Poesie aufgetreten sei. Was er aber ferner über das Entsagen der Sinnlichkeit und das Entlassen der Kunst aus ihrem Banne u. s. w. angibt, ist weiter nichts als ästhetische Phrase und bildet keine logische Brücke zu dem weiter unten angeführten massenhaften Volksgesange von hymnischem und epischem Inhalt, welchen er mit Recht die allgemeine Urform der Musik, die unentfaltete Einheit aller später hervortretenden Musikgattungen nennt. Die Brücke hierzu lag in der Angabe einer gemeinsamen Gottesverehrung, in dem Gebete, aus welchem die hymnischen Massengesänge hervorgingen, die, später bei Festen allgemein angewandt, das Grund-Element der National-Musik wurden, was wir an anderen Orten schon ausgesprochen haben.

Dass dem epischen Volksgesange die Lyrik gefolgt ist, möchte vom Verfasser nicht ganz richtig aufgefasst erscheinen, da das Epos stets lyrische Abtheilungen in sich enthält. Wir möchten lieber sagen, dass sich nach und nach die Lyrik vom Epos trennte und zwischen beiden Dichtungsarten und Compositions-Gattungen sich in der

*) Leipzig, Verlag v. Breitkopf u. Härtel. 1863. XXII u. 323 S. gr. 8.

Folge ein strenger Unterschied nach Inhalt und Form herausstellte.

Weiter unterscheidet der Verfasser in der Geschichte des musicalischen Liedes zwei Haupthälften, von denen die erste die der „blossen Formstudien, d. h. die des blossen Experimentirens in der Zusammenstellung und Aneinanderreihung der Töne" sein soll. Wir möchten doch diesen Ausspruch sehr bezweifeln, da wir unmöglich glauben können, dass die zum Theil nicht vollkommen geregelten, aber reizend ansprechenden Lieder der Inder und Araber in vorchristlicher Zeit durchs Experimentiren entstanden wären. Im Gegentheil, das Lied war vorhanden und es wurde dasselbe durch theoretische Feststellung gewisser Tonverhältnisse nur geordnet und durch Ausbildung der Scala in ein theoretisches Gesetz hineingezogen und durch dasselbe begründet. Die Praxis war eher da, als das theoretische Experimentiren, welches in Bezug auf Composition eigentlich erst seinen Anfang im Mittelalter bei der Ausbildung des Contrapunktes genommen hat, hingegen die frühere Theorie nur die Begründung der Praxis ausmachte, wie wir aus allen theoretischen Schriftstellern des Alterthums und aus allen Völkersagen, an denen die griechische Geschichte namentlich sehr reich ist, ersehen können. Diese erste Haupthälfte der Formstudien theilt der Verfasser wieder in zwei Perioden ein, von denen die erste „die cantillirende Periode" sein soll, da sie den Zeitpunkt des rein melodischen, einstimmigen, rhythmenlosen Gesanges, den man am besten als blossen Sprech- oder Halbgesang bezeichne, ausmache. Die zweite Periode datirt nach des Verfassers Ansicht seit der Entstehung des Contrapunktes, was uns aber vorläufig nicht berühren kann, da die vorliegende Abhandlung nur jene Periode umfasst, deren erster Haupttheil in der Behandlung (I.) „der frühesten Spuren des Liedes auf dem Hintergrunde des vorchristlichen Volksgesanges" besteht und uns zuerst (a) das „Wesen des vorchristlichen Volksgesanges" vor Augen führt.

Der Verfasser verbreitet sich in diesem Abschnitte über die schon oft in culturgeschichtlichen Werken ausgesprochene Ansicht von der Entstehung des Gesanges, von dem Verhältnisse desselben zur Sprache, von der Entwicklung des Rhythmus in derselben, welcher wiederum die nächste Veranlassung zu gegliederten Melodiefolgen wurde, und kommt schliesslich zu dem Resultate (S. 27), dass der „Rhythmus im alten Gesange nur so weit vorhanden ist, als er im Texte liegt, und die metrische Form des Textes genau auch die musicalische, die gesangliche ist". Die Ansicht des Verfassers, dass es wohl rhythmenlosen Gesang gegeben habe, kann durchaus nicht bezweifelt werden, da sich derselbe ja bis ins Mittelalter erhalten hat und noch in katholischen Kirchen bei einigen Gesängen in Anwendung kommt. Wer dieser Ansicht widerspricht, möchte wohl Accent mit Rhythmus verwechseln, welchen Unterschied der Verfasser gleich von vorn herein zur Beweisführung angeben konnte.

Er führt später allerdings einen aus dem Mittelalter stammenden Gesang: *Ave praeclara maris stella*, als Beispiel für den Prosengesang an und bringt dann die accentuirende, syllabische Methode des Gesanges in Gegensatz zu der quantitirenden oder metrischen. Wir stossen hier (S. 32) auf einen Irrthum des Verfassers, den derselbe bei gründlichem Quellen-Studium, wovon überdies in dem ganzen Buche wenig zu finden ist, nimmermehr hätte begehen können. Er reiht nämlich die hebräische Psalmodie in die syllabische Methode ein und meint, dass gerade Gregor diese Methode aufgenommen habe zu leichterer Ausführung der Gesänge in den Gemeinden, und setzt diesem Gesange die Figuralmusik des Ambrosius entgegen. Wir müssen hier den Verfasser auf die Schriften des Ambrosius verweisen, worin ganz deutlich ausgesprochen ist, dass es gerade die hebräische Psalmodie war, welche Ambrosius in seine Kirche einführte, und wenn der Verfasser *De Musica* von Augustin gelesen und mit der Schrift von Saalschutz: „Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern", verglichen hätte, so würde er wohl gefunden haben, dass die hebräische Psalmodie nicht in einem blossen Accentuiren, sondern in einer wirklich gleichmässigen Vertheilung des Rhythmus bestanden habe. In allen Schriften des Ambrosius wird das Lob der hebräischen Psalmodie gepredigt, wo hingegen sie nach Gregor's Zeiten mehr und mehr schwindet, weil dieser es eben war, der den ganzen Ritus der Kirche veränderte und hauptsächlich den *Cantus planus, Cantus choralis* einführte. Kurz: die hebräische Psalmodie war rhythmischer Gesang, nicht accentuirter und syllabischer allein. Darin liegt eben auch zum Theil die Grösse der hebräischen Lyrik, welche von keinem anderen Volke des Alterthums übertroffen wurde. Der Verfasser macht dann auch noch einige allgemeine Bemerkungen über Harmonie, wozu er Einiges aus der Schrift von Weitzmann: „Geschichte der Harmonie, gekrönte Preisschrift in der leipziger Neuen Zeitschrift, Jahrgang 1859", entlehnt zu haben scheint. Im Ganzen ist dieses allgemeine Gerede zu wenig historisch, so ohne alle Beweis-Unterlagen hingeschrieben, dass wir es als ganz unwesentlich übergehen können. Nach Durchlesung des ganzen Abschnittes müssen wir auch offen gestehen, dass wir eigentlich gar nicht wissen, was der Verfasser mit der Ueberschrift: „Das Wesen des vorchristlichen Volksgesanges" gewollt hat. Wir befinden uns mit Ausnahme der allgemeinen culturgeschichtlichen Angaben über Ent-

stehung der Musik fast immer nur im Christenthume und hören weder etwas von asiatischen noch europäischen Gesängen vor der Zeit christlicher Zeitrechnung und finden eigentlich nur dilettantische Muthmaassungen über Einführung der Musik in das Christenthum. Vom Wesen des vorchristlichen Gesanges, wohin also Ambrosius, Gregor, Harmonie u. s. w. gar nicht gehören, ist kaum eine Spur zu finden. Vielleicht erfahren wir es in dem nächsten Abschnitte: b) Das historische Auftreten des vorchristlichen Volksgesanges.

Auch hier wird uns weiter nichts kundgethan, als dass ausser Juden und Griechen alle anderen Völker historisch nicht zu berücksichtigen seien, wie eine mitgetheilte Probe eines äthiopischen Liedes aus Forkel's Geschichte der Musik beweisen soll. Hat denn der Verfasser nicht die Schrift von Johns Dalberg gelesen: „Geschichte der Musik bei den Indern“, in welcher so reizende Tonweisen mitgetheilt werden, die zum Theil uralt sind?

In der Beurtheilung der Juden gegenüber den Griechen ist der Verfasser durchaus historisch unwahr. Er meint nämlich, dass die Juden den Griechen gegenüber unproductive, bloss entlehnende Nachahmer seien. In der künstlerischen Originalität hätten sie sich in der poetischen Lyrik, besonders in der religiösen, erschöpft, die uns hauptsächlich in den Psalmen vorliege; für die musicalische wären sie ohne Anlage, ohne freischöpferische Erfindung gewesen und hätten sich daher ausschliesslich der griechischen Tonarten und vermuthlich auch griechischer Weisen bedient oder diese nachgebildet. Wie kommt der Verfasser zu einer solchen ohne allen Beweis hingestellten Ansicht? Die Geschichte weist uns bei den Juden mindestens eben so frühe Spuren von Musik nach, wie bei den Griechen, und in ihrer eigenthümlich ausgebildeten Lyrik liegt es eben auch begründet, dass sie eine eigenartige, ihrem Texte entsprechende Musik hatten. Oder ist der Verfasser vielleicht gesonnen, das Alter einiger Davidischer Psalmen zu bestreiten, die doch wohl mindestens in gleiche Berechtigung mit den Pindar'schen Oden gesetzt werden können? Und wo ist der Beweis, dass sich die Juden ausschliesslich griechischer Tonarten und muthmasslich auch griechischer Weisen bedient hätten? Die Chronologie und die Entwicklung griechischer Theorie scheint dem Verfasser wenig bekannt zu sein, sonst müsste er wissen, dass die Ausbildung griechischer Theorie sich von Pythagoras (580—568 v. Chr.) herschreibt, dessen Theorieen die später lebenden Schriftsteller Aristoteles, Aristoxenus, Euklid etc. zu weiterer Vollkommenheit gestalteten, hingegen David bereits seine Lieder um's Jahr 1000 v. Chr. in seiner eigenthümlichen Nationalweise sang, vielleicht ohne bewusste Theorie, wie ja auch die homerischen Gesänge bei den Griechen wahrscheinlich ohne theoretisches Bewusstsein gesungen worden sind. Wir wollen hier beiläufig erwähnen, dass einige Erklärer der hebräischen Musik versucht haben, darzuthun, dass die griechische Musik von den Hebräern herstamme, aber nicht umgekehrt, dass die Hebräer Nachahmer der Griechen seien.

Calvisius z. B., der gelehrte Theoretiker des 16. Jahrhunderts, weist in seiner Schrift: „*exercitatio de initio et progressu musices*“ durch ausgezeichnete chronologische Berechnungen nach, dass die hebräische Musik durchaus älter sei, als die griechische, und wenn wir dem Zeugniss des Hieronymus (331—420 n. Chr.), dem berühmten Bibel-Uebersetzer in das Lateinische, Glauben beimessen dürften, so wäre auch die hebräische Musik weit vollkommener gewesen, als die griechische, welche Ansicht hauptsächlich in seiner *Epistola ad Dardanum* hervortritt, wo er unter Anderem auch eine hebräische Cither von vierundzwanzig Saiten erwähnt, wogegen sich der griechische Sänger Terpander (676 v. Chr. Sieger in dem ersten musischen Wettkampfe am Feste des Apollon Karneios) einer siebensaitigen Lyra bediente.

Wir kommen zu α) „dem Volksgesange und den frühesten Spuren des Liedes bei den Griechen“ (S. 62—70). Aufgefallen ist uns namentlich dabei, dass der Verfasser den Rhapsodengesang zur Zeit des Homer so ganz unberücksichtigt gelassen hat, der doch ganz gewiss eben auch Einzelgesang war, welchen der Verfasser erst mit der Zeit Terpander's beginnen lässt. Auch hätte der Verfasser übersichtlich darstellen können, nach welchen Tonfolgen bei den Griechen die Scalen, wenigstens im diatonischen Klanggeschlechte, geordnet waren und wie die Beschaffenheit ihres Rhythmus in Vergleich mit unseren Tactarten und mit den Mensuralnoten des späteren Mittelalters zu bringen ist. Das vom Verfasser in diesem Abschnitte und früher auf S. 52, 53, 54 Gesagte ist zu allgemein und zu subtil angedeutet, als dass es wirklich historische Berechtigung haben könnte. Die wenigen allgemeinen Bemerkungen, die jede Culturgeschichte aufzuweisen hat, genügen nicht für eine historische Entwicklung des musicalischen Liedes. Der Verfasser stützt sich im Ganzen auf die sehr oberflächliche Abhandlung über griechische Musik von Weitzmann.

In dem folgenden Abschnitte β) „Volksgesang und früheste Spuren des Liedes bei den Hebräern“ sagt der Verfasser: „Hätte sich die eigenthümliche Religions-Anschauung der Juden wirklich ganz originel künstlerisch gestalten können, so würde sich daraus eine eben so originelle Form des Gesanges ergeben haben; und in einer Richtung hat sich, wie wir sehen werden, eine

solche wirklich ergeben." Vor allen Dingen hat sich die eigenthümliche Religions-Anschauung der Juden wirklich ganz originel künstlerisch gestaltet, das beweisen die Psalmdichtungen, die schönsten lyrischen Dichtungen des Alterthums, was auch der Verfasser in der Folge zuzugeben scheint, indem er sie hymnisch, feierlich, erhaben nennt. Er unterscheidet sodann Massengesang und Einzelgesang. Als Beleg hierzu hätten die Psalmen weit besser gepasst, als die aus viel späterer Zeit stammenden Sammlungen hebräischer Lieder von Sulzer u. s. w.; am allerwenigsten waren die von Leopold Haupt herausgegebenen „sechs alttestamentlichen Psalmen mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen" zu erwähnen (der Verfasser nennt sie ein nicht unwichtiges Werkchen), da wir genau wissen, dass dieselben nur aus der Phantasie jenes Autors entsprungen sind. Wir erinnern uns noch sehr wohl an die Zeit, wo wir diese Psalmen (damals noch ungedruckt) mitsangen, und wie ein Elementarlehrer, der hierzu eine unbeholfene Harmonisirung angefertigt hatte, als Dirigent im Beisein des Autors fungirte. Weit wichtiger wäre der Gesang der italiänischen Juden gewesen, welchen Gerbert „*De cantu et musica sacra*", T. 1, Pag. 7, nach P. Martini mittheilt. Der Verfasser verfällt hier wieder, wie schon oben erwähnt, in den Fehler, die Juden als Nachahmer der Griechen hinzustellen. Der Anhang hierzu: „Gesang und Lied in den ersten Christengemeinden", ist historisch wahr und richtig abgefasst. Man findet eine noch speciellere Abhandlung hierüber im zweiten Bande der Geschichte der Musik von Forkel, die uns jedoch trotz der reichen Angabe von Beweisstellen weniger befriedigt, als der hier vorliegende Abschnitt, da hier in fliessender Darstellung das gerade Nöthige hervorgehoben ist. Nach diesem Abschnitte folgt noch ein kurzer Rückblick und das Resultat, dass hauptsächlich die Psalmodie es war, welche dem christlichen Kirchengesange als Vorbild diente — eine allbekannte Wahrheit, die Saalschütz in seinen Schriften vortrefflich dargelegt und begründet hat.

Am Schlusse des ersten Haupttheiles der uns vorliegenden ersten cantillirenden Periode angelangt, müssen wir den Ausspruch thun, dass der Dilettant zwar in demselben eine ganz unterhaltende Lectüre, aus der er doch so Manches lernen kann, finden wird, dass der Inhalt aber, von historisch künstlerischer Seite betrachtet, den Anforderungen unserer Zeit keineswegs genügen möchte. Die allgemein fassliche Darstellung und die idealistische Anschauungsweise schliessen ein sorgfältiges Quellen-Studium nicht aus, was wir z. B. aus der vortrefflichen Culturgeschichte von Wachsmuth ersehen können, die allgemein verständlich und doch historisch wahr dem Dilettanten wie dem Geschichtsforscher reiche Belehrung bieten wird.

(Schluss folgt.)

Aus Amsterdam.

(Concert des St. Vincenz-Vereins: Oratorium von Heinze — Populäre Concerte — II. Fest-Concert der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst — Verhülst — Mad. Lemmens-Sherrington — Schneider — Dalle Aste — Kammermusik-Verein von Coenen.)

Den 11. März 1863.

Das jährliche Concert des St. Vincenz de Paul-Vereins fand am 4. Februar unter Leitung des Musik-Directors G. A. Heinze Statt, welcher in demselben ein Oratorium von seiner Composition: „Die Auferstehung", Text von Henriette Heinze, aufführte. Das Gedicht steht nicht auf der Höhe des Gegenstandes, die Musik aber, welcher das Publicum eine enthusiastische Aufnahme zu Theil werden liess, ist die Arbeit einer sehr geschickten Hand. Das Werk ist mit Kenntniss und Erfahrung geschrieben und sehr gut instrumentirt, allein man vermisst den Stempel des Genie's, namentlich in den Solo-Partieen des „Johannes" und der „Maria Magdalena". Man wird, wie das freilich heutzutage kaum zu vermeiden ist, an Mendelssohn häufig, aber auch an Weber und Schumann, ja, durch einige harmonische Härten selbst an Wagner erinnert; das Streben nach Effect, der Fluch der musicalischen Production unserer Zeit, überwuchert die Originalität des Stils. Trotz alledem gebührt Herrn Gustav Heinze eine sehr ehrenvolle Stelle unter den zeitgenössischen Componisten, denn es ist wahrlich nicht einem Jeden gegeben, Oratorien zu schreiben. Die Ausführung war im Allgemeinen gut, mit Ausnahme der Solo-Vorträge, die viel zu wünschen übrig liessen.

Die populären Concerte fahren fort, alle Classen unserer Einwohnerschaft zu begeistern; im dritten und vierten Concerte war der Saal wieder überfüllt. Thatsächlich finden die Werke der classischen Meister die enthusiastischste Aufnahme, man zollt ihnen alle Ehrenbezeigungen, die sie in so hohem Maasse verdienen. Die Ausführung unter Verhülst's Leitung ist bewundernswerth, aber das Programm des vierten war weniger glücklich gewählt, als bei den drei ersten Concerten; vor Allem war des Guten zu viel darauf.

Das zweite Fest-Concert der „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" fand am 3. März Statt. Verhülst dirigirte hier zum ersten Male, und da man die Mitwirkung der Frau Lemmens-Sherrington und der

Herren Schneider und Dalle Aste von der deutschen Oper zu Rotterdam gewonnen hatte, so war das Concert in der That ein musicalisches Ereigniss.

Man kann dreist behaupten, dass wir in Holland seit einer Reihe von Jahren keine so vollkommene Aufführung mit Chor und Orchester gehört haben, als an jenem Abende. Die Präcision, das Ensemble, die Nuancen und Feinheiten im Vortrage, Alles war vortrefflich: Chor, Orchester und Solostimmen wetteiferten mit einander, das Programm war mannigfaltig und interessant — kurz, es war ein wahres Fest, und man glaubte auf eines der bewunderswerthen niederrheinischen Musikfeste versetzt zu sein.

Die Zuhörerschaft war zahlreich und gewählt: Mozart's *Davidde penitente* und Gade's „Frühlingsbotschaft" trugen die Palme des Abends davon. Die Fragmente aus einem Psalm von Verhülst wurden weniger gelungen ausgeführt, und Beethoven's „Ruinen von Athen", dieses phantastische und merkwürdige Werk des unsterblichen Meisters, waren vielleicht an diesem Abende nicht ganz an ihrem Platze. Frau Lemmens zeigte sich wie immer als eine wahre Künstlerin, welche gewissenhaft den Stil jedes Componisten achtet, dessen Sachen sie singt. Sie hat in diesem Concerte einen eben so grossen Erfolg gehabt, als in *Felix Meritis*, wo sie das Publicum in Entzücken versetzt hat. Sie ist in dieser Saison die Heldin in den Concerten aller holländischen Städte. Die Herren Schneider und Dalle Aste haben wundervoll gesungen und wurden mit Applaus überhäuft. Fräulein Traschent hat ihr Bestes gethan, war aber doch die schwächste von den Solisten. Wir sehen dem dritten Fest-Concerte der so verdienstvollen Gesellschaft mit Vergnügen entgegen.

In der letzten Sitzung des Kammermusik-Vereins der Herren Coenen und Bunte hat ein neues Quartett von Coenen Erfolg gehabt; es offenbart eine schöne Factur und eine vollkommene Kenntniss der Behandlung des vierstimmigen Satzes. F. M.

Violin-Quartett von Ernst Friedrich Richter.

In Leipzig wurde in einer der letzten Kammermusik-Soireen ein schon in Berlin, Wien und anderen Orten mit grossem Beifall vorgetragenes Violin-Quartett von Ernst Friedrich Richter wiederum unter der lebhaftesten Theilnahme des Publicums zu Gehör gebracht. Da wir das Werk genau kennen, so wollen wir auch hier einige Worte darüber sagen, da die künstlerische Thätigkeit unserer heutigen Componisten sehr wenig auf Quartett-Productionen gerichtet ist und ein so vorzügliches Werk, wie das vorliegende, zu den seltenen Erscheinungen gehört. Der erste von den üblichen vier Sätzen bringt in *E-moll* ein feuriges Motiv, dessen einzelne Gliedergruppen hier ohne contrapunktische Arbeit zum Uebergange zu dem zweiten Thema benutzt sind, das ganz originel als Gegensatz zu dem ersten Motiv mehr elegisch im Dominant-Septimen-Accorde von *D-dur* auftritt und in den Dominant-Septimen-Accord von *G-dur* übergeht. Erst im fünften Tacte tritt die Tonart *G-dur* ganz bestimmt hervor. Der bewegtere Nachsatz dieses reizenden Thema's beginnt in *C-dur* und schliesst wiederum in *G-dur*, wonach der Componist eine kurze Uebergangsgruppe zur Wiederholung und zur Durchführung bringt, in welcher letzteren man allenthalben den formgewandten, feingebildeten Theoretiker erkennen kann. In der üblichen Satzform bringt er dann mit einigen geschickten Ausweichungen die Wiederholung der Themen bis zum Schluss in *E-moll.* Der zweite Satz „*un poco Allegretto*" ist der originellste in Erfindung und Formgestaltung; er enthält ebenfalls zwei Motive, hier aber in verschiedenen Tactarten, indem das erste $^6/_8$-Tact, das zweite $^2/_4$-Tact aufweist. Beide sind wundervoll durch eine im zweiten Thema erscheinende Triolenbewegung verschmolzen, wodurch jede rhythmische Rückung vermieden und Einheit des Satzes erzielt wird. Hierauf folgt ein variirtes *Andante*, wovon uns ausser dem Thema namentlich die vierundzwanzig Tacte in *G-moll* in ihrem vollendeten harmonischen Flusse angesprochen haben. Das Finale „*Presto*" zeichnet sich mehr durch Schwung, Feuer und melodischen Fortgang, als durch contrapunktische Arbeit aus und schliesst das vortreffliche Werk in *E-moll* glanzvoll ab.

Wir glauben mit Recht dieses Werk allen empfehlen zu können, welche sich mit dergleichen Compositionen der Studien oder des Genusses wegen beschäftigen; es ist in Stimmen von Breitkopf und Härtel in Leipzig zu beziehen und wird für Kammermusik-Vereine eine willkommene Gabe sein. Der Componist desselben ist der rühmlichst bekannte Verfasser des „Lehrbuches der Harmonie und der Fuge" (in 2 getrennten Bänden bei Breitkopf und Härtel erschienen), der sich auch ausserdem durch mehrere Sonaten, Trio's, ein Oratorium, Psalmen, Cantaten und ausgezeichnete Motetten einen ruhmvollen Namen in der Künstlerwelt erworben hat. O. P.

Für evangelischen Kirchengesang.

Eine neue Ausgabe des pommer'schen Gesangbuch's (Stettin, 1862), jenes alten bewährten Schatzes von Kirchen-

liedern, den vor nahezu anderthalb Jahrhundert der General-Superintendent des Herzogthums Pommern, Dr. Laurentius David Bollhagen, zuerst gesammelt und herausgegeben hat, ist von dem Consistorialrath Hoffmann im Auftrage des königlichen Consistoriums der Provinz veranstaltet worden. Durch Ergänzung vermittels einer Auswahl aus den reichen Vorräthen der neueren Liederdichtung nach Bollhagen's Zeit ist die Zahl der Lieder in dieser neuen Ausgabe auf 1400 gestiegen; die Namen der Dichter stehen unter jedem Liede (Melodieen in Notendruck sind nicht dabei), und da die Ausstattung des Ganzen sich durch scharfen, nicht zu kleinen Druck und weisses Papier vortheilhaft vor manchen anderen Gesangbüchern auszeichnet (Druck und Verlag von F. Hessenland), so bildet das Buch eine schöne und reichhaltige Sammlung deutscher Kirchenlieder von der Reformation bis auf unsere Zeit.

Hierzu ist nun jetzt in demselben Verlage ein „Melodieenbuch. Mit Genehmigung des königlichen Consistorii zu Stettin bearbeitet und herausgegeben von Gustav Flügel, königlichem Musik-Director und Organisten an der Schlosskirche zu Stettin. 1863. XXX und 214 S. gr. 8." erschienen.

Auch dieses Buch zeigt durch grossen, klaren Noten- und Schriftdruck auf starkem weissem Papier eine wirklich glänzende Ausstattung, während der Inhalt desselben, wie es von einem so classisch gebildeten und gewissenhaften Musiker, als welchen G. Flügel sich längst durch seine Compositionen und sein Wirken bewährt hat, nicht anders zu erwarten war, dem beabsichtigten Zwecke in jeder Hinsicht vollkommen entspricht, sowohl was die Feststellung der Melodieen (es sind deren über 500), als die Anordnung und Uebersichtlichkeit und Orientirung durch genaue Register betrifft. Die Melodieen sind nach den besten Choralbüchern, zunächst den in Pommern eingeführten von Kühnau (dem älteren), A. W. Bach und C. Löwe, dann aber auch mit Benutzung von M. G. Fischer, Layritz, Lohmeyer, Ritter, Sämann und Schicht redigirt und nach der Reihenfolge der Lieder des Bollhagen'schen Gesangbuchs in oben besprochener neuer Ausgabe geordnet, ohne Harmonieen; jedoch gibt ein ausführliches Register den Nachweis, wo die Harmonie der betreffenden Melodie in irgend einem der besten Choralbücher zu finden sei.

Auch das „prosodische Register" (richtiger wohl das „metrische") ist höchst zweckmässig. Man findet nämlich öfter in Liedersammlungen — besonders für häuslichen Gottesdienst — recht schöne Lieder ohne Angabe der Choral-Melodie, welche dazu passt. In solchem Falle braucht man jetzt nur das Versmaass des Liedes festzustellen, und das prosodische Register des Flügel'schen Buches weist dann nach, welche Melodieen zu jenem Versmaasse vorhanden sind.

Man ersieht hieraus, dass das Melodieenbuch nicht für die Gemeinde zum Gebrauch beim Gesang in der Kirche bestimmt ist, sondern für Pfarrer, Organisten, Cantoren und alle diejenigen Männer, denen die Pflege des Kirchengesanges Berufspflicht ist oder auch ausserdem am Herzen liegt, und diesen Allen wollen wir es als ein vortreffliches Handbuch und Hülfsmittel aufs angelegentlichste empfehlen. L. B.

Aus Stettin.

Den 9. März 1863.

Wenn wir in der neuesten Zeit nur zu sehr gewöhnt sind, in Concerten, die von Pianoforte-Spielern veranstaltet werden (wir nehmen hiervon die durchaus gediegenen Soiréen des Herrn von Bülow aus), nur der flachen Virtuosität zu begegnen, so war für uns von um so grösserem Interesse das Concert des achtzehnjährigen Herrn Ernst Flügel, des Sohnes des hier allgemein geschätzten Musik-Directors Herrn Flügel, das am gestrigen Abend im Casino-Saale unter zahlreicher Betheiligung Statt fand.

Herr Flügel jun.*), in der letzten Zeit ein Schüler des Herrn von Bülow, ist von früher Jugend an aufgewachsen in classisch musicalischer Atmosphäre und herangebildet an den Heroen der Kunst, daneben von der Natur ausgestattet mit reichen Anlagen, sowohl für Reproduction des künstlerisch Gedachten, als auch für eignes Schaffen. Er konnte daher in dem, was er uns vorführte, nur einen Beweis geben wollen davon, wie weit sein Musiksinn und seine Technik bereits durchgebildet sind. Dazu eigneten sich die vorgetragenen Stücke, welche er sämmtlich auswendig spielte, in nicht geringem Grade, und sind wir auch nicht mit der Auffassung in allem Einzelnen ganz einverstanden, liess auch die Ausführung an einzelnen Stellen uns wahrnehmen, dass der Schüler noch nicht auf demselben Höhepunkte der technischen Vollendung stehe, wie sein Meister, dennoch war jene Auffassung durchaus

*) Seit April 1862 Zögling des königlichen Kirchenmusik-Institutes und seit October v. J. auch Eleve der königlichen Akademie der Künste in Berlin, wo die Herren Director A. W. Bach Professor Grell, Musik-Director Jul. Schneider und Löschhorn, der bewährte Lehrer des Pianofortespiels, seine Lehrer sind. Vorher war, ausser seinem Vater, auch Herr Capellmeister C. Kossmaly in Stettin sein Führer auf theoretischem und ästhetischem Gebiete.

würdig und gediegen, und die Ausführung, von dem ernstesten Streben Zeugniss gebend, bewies, dass er seinem Meister einst werde ebenbürtig werden. Am vollendetsten war für uns der Vortrag der grossen Orgelfuge (*A-moll*) von Joh. Seb. Bach, der durch geistvolle und höchst saubere Ausführung des Präludiums, durch klares, durchsichtiges Hervortreten der einzelnen Stimmen, durch eben so grosse Zartheit als Kraft sich in jeder Beziehung auszeichnete. Bei der unvergleichlichen *D-moll*-Sonate von Beethoven (Op. 31, Nr. 2) erschien uns das Tempo des Allegro nach den kurzen Largosätzen zu rasch, die Gegensätze traten dadurch für uns zu grell hervor, und es litt dadurch die Ausführung bei einzelnen Stellen an jener Klarheit und Durchsichtigkeit, in welcher gerade Herr von Bülow ein unübertroffener Meister ist. Das Adagio (*B-dur*) wurde mit grosser Zartheit und dem tiefen Gefühle vorgetragen, welches der Componist in so reichem Maasse, verbunden mit der höchsten Grazie, in diesen Satz ergossen, und dem er sich hier mit unverkennbarem Behagen so ganz hingibt. In dem letzten Theile verdient besonders die Ausführung der thematischen Behandlung in der zweiten Hälfte als sehr gelungen hervorgehoben zu werden. Chopin's grosse *Es dur*-Polonaise, Op. 22, gab dem jungen Künstler Gelegenheit, den Grad seiner technischen Durchbildung nach dieser Seite hin zu documentiren, so wie die Salon-Stücke von Rubinstein und Raff eine der neuesten musicalischen Richtung gezollte Huldigung darboten. Möge Herr Flügel auf dem so glücklich betretenen Pfade ernst vorgehen, und wir begrüssen gern in ihm einen der vielversprechenden Musiker der nächsten Folgezeit!

Ausser ihm erfreuten wir uns in diesem Concerte noch der Leistungen von Fräulein Minna Nanitz aus Berlin, welche, im Besitze einer Altstimme von seltenem Umfange, sowohl in Höhe als Tiefe, ausser einigen Liedern von dem Concertgeber und Mendelssohn die Sextus-Arie „Parto" aus Mozart's Titus und Bellini's bekannte Romeo-Arie vortrug. Wenn auch die Sängerin besonders in Betreff der Tonbildung noch Manches zu wünschen übrig lässt, so war doch insbesondere die Romeo-Arie, bei der wir nur mit den angebrachten Verzierungen des Thema's bei der Wiederkehr desselben nichts weniger als einverstanden waren, ein unzweideutiger Beweis, dass die junge Künstlerin bei ernster Fortbildung, im Besitze grosser und seltener Tonmittel, unzweifelhaft künftig nicht geringe Anerkennung auf ihrer künstlerischen Laufbahn sich erwerben werde.

Alberti.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der vierte Musikabend des Conservatoriums brachte mannigfaltige und durchweg sehr ansprechende Vorträge dieser immer mehr aufblühenden Kunst-Bildungsanstalt. Auf dem Pianoforte kamen zu Gehör: Concert (in *D*) von Mendelssohn, zweiter und dritter Satz (August Kufferath), Capriccio in *E-dur* von demselben (Louise Werres), Concert in *C-moll* (erster Satz) von Beethoven (Ferdinand Gohr), Concert in *As-dur* (dritter Satz) von Hummel (Joseph Kierwald), Clavier-Concert in *Fis-moll* von F. Hiller (Fräulein von der Hoya), Rondo für Pianoforte und Violine von F. Schubert (Mathilde Bruch und Herr von Königslöw). Ferner wurden zwei Violin-Quartettsätze von Haydn und Mozart von je vier verschiedenen Spielern vorgetragen und ein Violoncell-Solo von B. Romberg (Karl Krill); an Gesangstücken: Arie aus Idomeneo (Hermine Kemper), zwei Duette von Asioli und Gordigiani (Lucie Kaiser und Maria Ristelhüber), Alt-Arie aus Bach's Cantate VI. (Fräulein Assmann), Arioso aus den Katakomben von F. Hiller (Fräulein Doria Behr).

In der Soiree für Kammermusik wurde ein Violin-Quartett (in *D*) von Haydn und ein Quintett (in *D*) von Mozart gemacht. Zwischen beiden trug Herr Musik-Director Wüllner aus Aachen das Pianoforte-Trio (in *D*) von seiner Composition mit den Herren von Königslöw und A. Schmit vor, dessen Andante und Finale besonders lebhaften Applaus erhielten.

Im Theater beginnt heute Abend (den 27.) Herr Niemann vom königlichen Hoftheater in Hannover als Raoul in den Hugenotten sein Gastspiel.

Donnerstag den 26. d. Mts. gab der kölner Männer-Gesangverein sein zweites Abonnements-Concert im kleineren Gürzenichsaale unter Leitung seines Dirigenten, des königlichen Musik-Directors Herrn F. Weber. An Gesängen wurden ausgeführt: „Frühlingsglaube" von F. Lachner, Ständchen von Gumbert mit Tenor-Solo, „Der Schwur" von Kreutzer, Bariton-Solo (Herr Bergstein aus Aachen) mit Chor, „Vineta" von F. Abt, „Der neue deutsche Kaiser" von H. Marschner, Lieder von Mendelssohn und Marschner für Bariton (Herr Bergstein) und „Lützow's wilde Jagd" von Weber. — An Instrumental-Vorträgen brachte der Abend Beethoven's Trio in *B-dur* Op. 11 für Pianoforte (Herr Julius Kufferath), Clarinette (Herr J. Kurkowski) und Violoncell (Herr A. Schmit), zwei Salonstücke für Pianoforte von Chopin (Herr J. Kufferath) und zwei Salonstücke für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn A. Schmit. (Wir waren leider verhindert, das Concert zu besuchen. Die Redaction.)

Düsseldorf. Frau Philippine Ilgee entsprach durch ihre erste Gastrolle, den Romeo in Bellini's „Montecchi und Capuleti", vollkommen dem Berufe einer dramatischen Sängerin, den sie durch ihre Gast-Darstellungen in Aachen, Mainz, Darmstadt, Dessau u. s. w. bereits mit vielem Erfolg bekundet hat. Bei der ungewöhnlichen Kraft ihrer Alt- und Mezzo-Sopranstimme ist die Rundung des Tones, die Ausgleichung der Register und der dramatische Vortrag, der sich als ein Resultat vollkommenen Verständnisses der jedesmaligen Situation und Empfindung darstellt, sehr hoch anzuerkennen, was denn auch durch lebhaften Applaus und zweimaligen Hervorruf geschah.

Königsberg. Mit besonderer Freude erfüllte es uns, als wir lasen, dass Leopoldine Tuczek-Herrenburg sich in einem Concerte hören lassen würde. Uns sind die in jeder Weise vollendeten Gebilde der Künstlerin, die wir so oft in Berlin gehört, noch zu sehr im Gedächtnisse, und möchten wir beinahe sagen, dass wir an die Zerline und Susanne kaum denken können, ohne uns der classischen Repräsentantin dieser classischen Gesangs-Partieen zu

erinnern. Mit grosser Genugthuung hörten wir daher, dass Leopoldine Tuczek auch die Susannen-Arie aus dem „Figaro" singen würde, und wie wurde sie gesungen! So zart und fein und duftig, dass wir uns in die ätherischen Regionen reinster Kunst und Poesie versetzt fühlten. Leider hören wir dieses Cabinetsstück Mozart'scher Musik nur zu oft verfehlt: das Recitativ mit einem gewissen unpassenden Pathos und die Arie viel zu unruhig, viel zu „modern", indess bei der Tuczek gerade die classische Ruhe entzückt und die vollendete Harmonie der Schönheit die Sinnlichkeit adelt. Während draussen noch die Nachtigallen schweigen, brachte uns die Künstlerin den schönsten Liederfrühling, einen Kranz der wundervollsten Lieder unseres Schubert, Schumann, Mendelssohn und Rubinstein. Alle diese Lieder wurden mit so durchgeistigtem Vortrage, mit so hinreissender Begeisterung gesungen, dass wir unsere Bewunderung am besten durch die Bitte ausdrücken, die Gefeierte möge uns vor ihrem Scheiden noch einmal Gelegenheit geben, sie zu hören. Die Stimme ist noch immer von wundervollem Klang, besonders in der Mittellage, und sieht man auch hier wieder, wie gründliche Bildung und eifrige Studien dem Organ eine längere Lebensfähigkeit geben, während unsere gewöhnlichen Sängerinnen, die nur zu oft nach dem Beifalle der harthörigen Menge streben, sich bereits in wenigen Jahren ganz ausgeschrieen haben. Und wie lange Jahre war die Tuczek eine glänzende Zierde der deutschen Oper, und wie singt die ewig jugendliche Künstlerin noch jetzt! — Der Beifall des Publicums, das Frau Tuczek gleich bei ihrem Eintritte in den Saal mit lebhafter Zustimmung begrüsste, steigerte sich mit jeder Nummer, und wurde das letzte Lied stürmisch *da capo* verlangt, worauf die liebenswürdige Künstlerin uns noch eine reizende Tyrolienne aus den Rossini'schen *Soirées musicales* sang.

Der Dramen-Preis von 200 Ducaten, den der König von Baiern für das beste Drama aus der baierischen Geschichte ausgeschrieben hatte, konnte keinem der eingesandten Stücke zuerkannt werden, und es wurde desshalb der Termin für die Preis-Bewerbung bis zum 1. October d. J. verlängert.

Wien. Im Operntheater wird dieser Tage die Sängerin Frau Mulder-Fabbri in „Hernani" ein Gastspiel eröffnen. — Frau Dustmann ist erkrankt, was die Vorbereitungen zum „Tristan" wieder weiter hinausschiebt. Ob einstweilen „Lalla Rookh" wirklich vorbereitet, ob an irgend eine leidliche Reprise, an irgend ein namhaftes Engagement gedacht wird — darüber verlautet neuerdings nichts. Man weiss nur sicher, was im Operntheater nicht geschieht, z. B. dass Fräulein Stehle aus München nicht kommt*).

Adalina Patti hat auch mit ihrer dritten Rolle, Norina in „Don Pasquale", eine ungemein warme Aufnahme gefunden, und zwar selbst in denjenigen Nummern, wo sie, mit Souffleur und Capellmeister in Collision gerathen, sich recht wie ein verzogenes Kind benahm. Am besten sang sie das Duett mit Don Pasquale und das Notturno mit Ernesto, namentlich aber das Schluss-Rondo in hinreissend anmuthiger Weise. Die Rolle der Norina führte sie mit naiver Schalkheit und sicherer Charakteristik ohne Uebertreibung durch. Herr Giuglini sang den Ernesto vortrefflich und spielte auch gut. Die beiden anderen Herren dagegen genügten nur zur Noth ihrer schwierigen Doppel-Aufgabe als Sänger und Schauspieler. (Rec.)

Der genauere Nachweis über den Stand des Fonds für das Schubert-Monument in Wien, unter dem 18. Februar d. J. vom Vorstande des dortigen Männer-Gesangvereins mitgetheilt, ergibt einen Cassenbestand von 10,761 Fl. 17. Kr. Diese Summe ist erfreulich; auffallend aber bleibt, dass sie nur aus Widmungen und Concert-Einnahmen aus Oesterreich (vorzugsweise Wien) zusammengebracht ist. Hat das übrige Deutschland mit seinen zahlreichen Musik- und Gesang-Vereinen denn nichts für das Denkmal seines grössten Liedersängers und des genialen Componisten herrlicher Instrumentalsachen übrig?

*) Ihr Contract in München ist ehrenvoll und vortheilhaft für sie erneuert worden.

Ueber die Aufführung der „Scenen aus Göthe's Faust" von Schumann durch die Sing-Akademie und die königliche Hofcapelle in Hannover am 21. März unter Joachim's Direction und Stockhausen's Mitwirkung als Leiter der Einübung der Chöre und Sänger der Partie des „Faust" müssen wir den ausführlichen Bericht auf die nächste Nummer verschieben.

Die Redaction.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 14. KÖLN, 4. April 1863. XI. Jahrgang.

Aus Frankfurt am Main.

(Schluss. S. Nr. 12.)

Das Programm zum zweiten Winter-Concert des Rühl'schen Gesangvereins am 23. Februar enthielt ein *Kyrie* in *D-moll* („nachgelassenes Werk") von Mozart, *Lauda Sion* von Mendelssohn und Cherubini's *Requiem* für gemischten Chor.

Gleich Mozart hatte auch Cherubini die löbliche Gewohnheit, über die Entstehung seiner zahlreichen Geistesproducte eigenhändig einen Katalog zu führen, in welchem sich nebst den Ordnungszahlen auch die Jahreszahlen und sonstige Notizen angemerkt finden. Dieser Katalog beginnt mit dem Jahre 1773 (wo Cherubini dreizehn Jahre alt war), schliesst mit 1841, und ist 1843, ein Jahr nach des Meisters Tode, von Bottée de Toulmon veröffentlicht worden*). Ein Exemplar desselben ist dem Verfasser erst in diesen Tagen zu Händen gekommen, als die erste Hälfte dieses Aufsatzes bereits unter der Presse war. Zufolge dieses Verzeichnisses ist das *Requiem* für gemischten Chor im Jahre 1816 componirt, und für die Entstehung der *Messe* in *D* (vergl. Nr. 12, S. 92) ist unter der Ordnungszahl 155 das Jahr 1811 angeführt mit dem Zusatze: „Commencée vers la fin de Mars et terminée le 7 Octobre." Das kolossale Werk ist also in etwas mehr als sechs Monaten geschrieben.

Unter den grossen Kirchenwerken des französischen Meisters ist dieses *Requiem* das bekannteste in Deutschland. Unerachtet der Vorzüge desselben ward ihm die Würdigung nicht leicht gemacht, denn der Vergleich mit Mozart's gleichnamigem Werke drängte sich Jedem auf, und wem bis dahin die wunderbare Schöpfung des deutschen Meisters noch nicht als eine solche erschienen war, der gelangte auf dem Wege des Vergleichens mit dem Cherubini'schen zu voller Erkenntniss. Hauptsächlich war es die Behandlungsweise des *Dies iræ,* die aller Orten Anstoss erregt hat, und wahrlich, es gehört in das Gebiet des Unbegreiflichen, sämmtliche neunzehn Strophen dieses erhabenen, so mannigfaltige Gefühle erregenden Textes in einen Satz zu drängen und denselben im *Tempo Allegro,* nicht ohne Anwendung theatralischer Effectmittel, zum Ausdruck zu bringen. Mit alleiniger Ausnahme dieses Satzes erfüllen aber alle übrigen vollkommen den Zweck, bei einem Hochamte für Verstorbene den bedeutungsvollen Moment zu erhöhen und zur Andacht zu stimmen. Die dem Werke gebührende Achtung sollte man jedoch dadurch bezeugen, es niemals in den Concert-Saal zu bringen, wo es als wahrhafte *Musica sacra* seinen Platz nicht findet und selbst bei der besten Ausführung der Profanirung nicht entgehen kann*).

Die Ausführung am genannten Abende betreffend, darf dieselbe im Allgemeinen eine befriedigende genannt werden. Wäre die Befähigung der Solo-Sopranistin eine genügende gewesen, so hätte sich der künstlerische Lohn für alle daran Theilnehmenden als ein ungeschmälerter ergeben. Dem zahlreich anwesenden Publicum muss nachgerühmt werden, dass es in grösster Aufmerksamkeit dem Ganzen gefolgt ist. Herr Musik-Director Friedrich hat in gewohnter Weise die Mehrzahl der Tempi richtig erfasst. An Uebereilung litt aber — wie wohl immer und überall das *Dies irae.* Vorgeschrieben steht „*Allegro maestoso*", allein die Behandlungsweise des Textes macht erfahrungsmässig die Beachtung des *mæstoso* fast unmöglich, weil die Stimmen in den vielen nahezu *recitando* vorzutragenden Stellen nach Beschleunigung der Bewegung

*) Siehe Niederrh. Musik-Zeitung 1862, Nr. 7, S. 50.
Die Redaction.

*) Wo soll man es denn aber hinbringen, wenn der episcopale Purismus sowohl Mozart's als Cherubini's Requiem u. s. w. u. s. w. in den Kirchen aufzuführen verbietet?
Die Redaction.

drängen und das Ganze mit fortreissen. Auch das *Agnus Dei* erfordert eine breitere Bewegung, als der Dirigent zu nehmen für entsprechend gefunden. Das „*Sostenuto*" ist ein gar dehnbarer Begriff und wäre bei dem *Agnus* vielleicht zweckmässiger mit *Largo* vertauscht. Die ganze zweite Hälfte des Satzes, besonders nach dem Schlusse zu, kann nur zur Geltung kommen, wenn die Töne sich nicht drängen, vielmehr in Ruhe dahin gleiten und in dem weiten Raume verhallen. Dieser Ausgang des Cherubini'schen *Requiem* findet in allen vorhandenen Werken dieser Rubrik nichts Aehnliches, und Fétis charakterisirt ihn vollkommen richtig, wenn er sagt, „dass er die Auflösung der menschlichen Lebenskraft und den Uebergang zur ewigen Ruhe ausdrücke, und zwar mit einer Einfachheit der Mittel und Tiefe der Empfindung, dass es die Seele ergreift und erbeben macht".

Eine gleich gute Ausführung ward dem Mendelssohn'schen *Lauda Sion* zu Theil. Bei dieser Gelegenheit mag ein Blick in eine nicht zu weit zurück liegende Vergangenheit gestattet sein. Es fällt in das Jahr 1848 oder 49, als die Neue Zeitschrift für Musik einen die Mendelssohn'schen Compositionen über lateinische Texte betreffenden kritischen Aufsatz aus Dr. Ed. Krüger's Feder gebracht, in welchem der geringe Kunstwerth dieser kirchlich sein wollenden Werke gezeigt worden. Die Zeit des Erscheinens dieser wahrhaft verdienstlichen Arbeit war aber ihrem Bekanntwerden nicht günstig, daher sie, nebst so vielem anderen Guten und Belehrenden, in dem politischen Lärm jener Tage nutzlos verhallt ist. Es ist nicht zu spät, die Herren Musik-Directoren darauf aufmerksam zu machen; mancher könnte vielleicht von seinem Aberglauben dadurch geheilt werden. Wäre es nicht genugsam bekannt, dass Mendelssohn seine Berühmtheit nicht benutzt hat, um bloss für Honorar zu schreiben, man müsste bei Anhörung dieser Reihe mit grossem Unrecht benannter Kirchen-Compositionen zu solcher Annahme kommen, weil Auffassung und Behandlung der gewählten Texte in so auffallender Weise mit seinen deutschen Vocal-Compositionen contrastiren. Wahrlich, in so oberflächlicher Art darf man nur Zeitungsartikel in Musik setzen! Die dreiundzwanzig Strophen von *Lauda Sion* z. B., die fast sämmtlich einen contemplativen Inhalt haben, sind schon aus diesem Grunde nicht geeignet, in ihrer Gesammtheit zu einem Tonwerke modernen Stils benutzt zu werden. Man höre jedoch, wie sie sämmtlich herhalten müssen, um sich zu Arien, Quartetten und Chören verarbeiten zu lassen. Wir hören sogar den Chor vier Strophen hindurch in einem *Unisono*, und mit welchen Texteswortenl Das überbietet noch bei Weitem Cherubini's *Crucifixus est* in der Messe in *D*, dessen oben Erwähnung geschah. Wird Seitens der Herren Kunstfreunde, die wohl mit Zuziehung der Dirigenten Programme aufstellen, mit der Bevorzugung, resp. Idololatrie, dieses und jenes Künstlernamens noch einige Zeit so fortgefahren, wie dies seit beinahe drei Jahrzehenden im Gange ist, so wird in ihrem Bestreben, das gemischte Publicum in Erkenntniss des wahrhaft Schönen und Werthvollen immer mehr zu befestigen, mit der einen Hand fortan zerstört werden, was die andere aufgebaut hat. Auch in der Kunst gibt es einen reinen Glauben, wohl auch einen Aberglauben.

Der 27. Februar brachte Cherubini's einzige Sinfonie in *D-dur*. Dass die Spannung darauf eine allseitige und aussergewöhnliche gewesen, begreift sich wohl, denn war es doch etwas mehr als bloss interessant, zu hören, wie dieser grosse Componist sich der Aufgabe mit einer Sinfonie entledigt hat, hatte er doch in allen seinen Opern die höchste Meisterschaft in der Instrumentirungskunst, stets mit dem feinsten Geschmacke verbunden, dargethan; welche Physiognomie, welches Charaktergepräge wird wohl eine Sinfonie von der Hand dieses Bildners erhalten haben? Die von der philharmonischen Gesellschaft in London 1814 an den französischen Tondichter ergangene Einladung, für dieselbe eine Sinfonie schreiben zu wollen *), liess wohl annehmen, dass der Meister alle seine Kraft aufgeboten habe, ein Werk zu liefern, das ihn den grossen Vorgängern, aber auch dem grössten seiner Zeitgenossen, Beethoven, in dieser Gattung würdig zur Seite stellen solle. Es ist noch voraus zu schicken, dass unser Museums-Vorstand es der Vermittlung eines in London lebenden frankfurter Musikers verdankt, Partitur und Orchester-Stimmen von der philharmonischen Gesellschaft geliehen erhalten zu haben, ferner, dass auf allen Orchester-Stimmen die Jahreszahl 1815 geschrieben steht, womit die Zeit der ersten Aufführung fixirt ist, was der Katalog bestätigt unter 1815 Nr. 168: „Symphonie composée à Londres pour le Concert philharmonique, commencée en Mars, terminée le 24 Avril." —, und so bleibt aus der Geschichte dieser Sinfonie nur noch der Hauptmoment anzugeben, nämlich: dass sich das Werk keines oder doch nur geringen Beifalls zu erfreuen gehabt, daher es ad Acta gelegt worden, um vielleicht niemals wieder zum Vorschein kommen zu sollen. Wohl aber erschien es in einer anderen Gestalt. Cherubini sah sich durch den Vorfall in London veranlasst, es in ein Quartett umzuwandeln, und zwar mit Beseitigung des ursprünglichen zweiten

*) Nach Fétis lautete diese Einladung zugleich dahin, nebst einer Sinfonie auch eine Concert-Ouverture und eine „Hymne an den Frühling" für die philharmonische Gesellschaft zu componiren. Diese Ouverture ruht ebenfalls im Archiv zu London, und die Hymne ist in Paris im Druck erschienen.

Satzes, wofur er dem Arrangement einen neuen, im Charakter mit jenem ganz verschiedenen — mit *Lento* überschrieben — beigegeben hat *). Dieses Quartett, auffallender Weise nach *C-dur* transponirt, steht in der bei Kistner in Leipzig gedruckten Sammlung von drei Quartetten als Nr. 2; sein Schicksal aber ist nicht verschieden von dem, das die Sinfonie 1815 betroffen, nämlich, dass es ebenfalls unbeachtet gelassen wird.

Nach Letzterem wird man wirklich versucht, auf ein in jeder Hinsicht misslungenes Werk schliessen zu dürfen. Ist jedoch dieser Schluss gerechtfertigt? Durchaus nicht! Es genügt, diese Sinfonie nur ein Mal in guter Ausführung zu hören, um Zeugniss zu geben, dass, wenn auch sämmtliche Hauptmotive eben nicht glücklich erfunden, daher der wenig musicalisch gebildete Zuhörer nicht vorweg für das Tonwerk eingenommen wird, und wenn man ferner auch keine grossartigen genialen Würfe darin bemerkt, doch alle vier Sätze so viel des Schönen, Interessanten, wahrhaft Sinfonisch-Combinirten enthalten, dass die Nichtbeachtung des Werkes ein grosses Unrecht genannt werden muss. Sein charakteristischer Grundgedanke erweiset sich als eine Mischung des Heiteren mit dem Ernsten. — Die leipziger Gross-Mogule des deutschen Musikverlages verwenden so bedeutende Summen auf Veröffentlichung entschieden schwacher, recht oft sogar ganz werthloser Producte; es würde als gerechte Sühne erkannt werden, wenn einer der Herren dort das missachtete Werk des französischen Grossmeisters in ursprünglicher Conception der Oeffentlichkeit übergeben wollte. Von den londoner und auch anderen Modewaaren-Verlegern ist nichts dafür zu erwarten. Wo noch unbefangener Sinn herrscht und sinfonische Werke nicht mit dem Maassstabe der Beethoven'schen und Mozart'schen gemessen werden, dort wird Cherubini's Sinfonie gern gehört und wieder gehört werden, was sich schon in unserem Concert-Saale ergeben hat; war der Beifall eben kein rauschender, wie zuweilen nach einem sinnekitzelnden Salon-Stückchen für Clavier, so war er doch offenbar ein warmer, die Schönheiten im Werke erkennender. Dank der Liberalität der philharmonischen Gesellschaft in London, Eigenthümerin der Sinfonie, hat der Museums-Vorstand Abschrift von Partitur und Stimmen nehmen können, und somit werden wir das Vergnügen haben, sie bleibend auf dem Repertoire zu sehen.

Das Violin-Concert „in ungarischer Weise" von Joachim, welches Herr Ferd. Laub an dem Museumsabende vom 13. Februar zu hören gab, ist eine wunderliche Composition, die weder mir, noch dem Publicum gefallen hat: sie gehört zu den Compositionen, durch welche vielfach einige Violin-Virtuosen die Gesetze der Aesthetik sowohl als die Würde des Instrumentes verletzt haben. Es ist dies eine treue Copie der Spielweise des famosen Zigeuners Jantschik, der im dritten und vierten Jahrzehend mit seiner gut geschulten Bande nicht nur in Ungarn, sondern auch in Wien und anderen Städten ungemeines Aufsehen erregte. Soll die Bemerkung: „in ungarischer Weise" bedeuten, dass es in Ungarn eine Musik gebe, die mit anderen Begriffen aufzufassen sei, als die Musik der gebildeten Welt? Hoffentlich wird der Componist seine Bemerkung nicht auch auf den zweiten Satz (*Adagio*) ausdehnen wollen, den wir, weil echt deutsch klingend, der deutschen Weise vindiciren möchten.

Name und Leistungen des Violoncellisten Cossmann (Mitglied der grossherzoglichen Hof-Capelle in Weimar) sind in Deutschland fast unbekannt *), woran der Künstler nur allein die Schuld trägt. B. Cossmann hat seine Ausbildung bei jahrelangem Verweilen in Paris erhalten. Dort traf ich 1841 den noch sehr jugendlichen Virtuosen schon im Wettstreite mit den tüchtigsten Künstlern der Zeit. Die Hoffnungen auf seine dereinstige Meisterschaft haben sich nach jeder Richtung hin verwirklicht, und es macht Freude, sagen zu dürfen, dass dieser Künstler einen Höhepunkt erreicht hat, der mit dem Worte Vollendung zu bezeichnen ist, demnach es einer Auseinandersetzung seiner künstlerischen Eigenschaften kaum bedarf. Im Vereine mit den Herren Strauss und Wallenstein spielte er im Museum am 30. Januar das Beethoven'sche Tripel-Concert, nebst einem Solo-Vortrage eigener Composition mit Orchester: „Erinnerungen an Wilhelm Tell", daran sich in Folge wahrhaft enthusiastischen Beifalles des Auditoriums noch zwei kleinere Zugaben anreihten. Cossmann's Spielweise führt uns recht lebhaft B. Romberg in die Erinnerung zurück, mit dem ich zuletzt noch 1834 längere Zeit in seiner Vaterstadt Münster verkehrt habe, wo er uns im Hause seines ehemaligen Schülers, des noch lebenden Grafen von Landsberg-Velen, unvergessliche Genüsse geboten hat, und im Drange, seine neueren und neuesten Compositionen hören zu lassen, unermüdlich war. Er bediente sich hierzu meist der Instrumente des Grafen **).

*) Katalog Nr. 226: „Adagio nouveau (mois de Mars) pour compléter mon second Quatuor, composé d'après la Symphonie que j'avais faite à Londres dans le mois de Mars et Avril 1815."

*) O nein! Auch in der Niederrheinischen Musik-Zeitung ist Herr Cossmann öfter ehrenvoll erwähnt.

Die Redaction.

**) Es verdient wohl bemerkt zu werden, dass sich Herr Graf von Landsberg-Velen (vieljähriger Landtags-Marschall in Westfalen) im Besitze einer auserlesenen Sammlung von 5—6 Violoncellen der besten und ältesten Meister Italiens befindet. Für eines aus dieser Sammlung war Romberg so sehr eingenommen, dass er dem Besitzer alle seine Violoncelle zum Austausch angeboten hat.

[*]

Dieselbe Leichtigkeit in Behandlung des Mechanismus, dieselbe Grazie und Feinheit im Coloriren der Cantilene, und auch dasselbe Feuer in der Passage besitzt Herr Cossmann, als wäre er bei dem Vater des Violoncells, wie es unser Zeitalter kennen gelernt, in der Schule gewesen. Cossmann muss reisen: seine Vorträge werden von allen Sachkundigen als Vorbild eines nicht bloss äusserlich schönen, sondern auch innerlich tief gefühlten Spieles anerkannt werden. Das genannte Beethoven'sche Concert, dessen Schicksale aus der Biographie des Meisters bekannt sein dürften*), hat bei dieser Gelegenheit sich einer in allen Partieen so ausgezeichneten Ausführung zu erfreuen gehabt, wie sie dem herrlichen Werke wohl nur selten zu Theil werden dürfte.

Noch bleibt einer Virtuosen-Leistung zu erwähnen übrig, die zu den hervorragenden dieses Winters zu zählen, und wenn ihrer erst am Schlusse meines Berichtes gedacht wird, so ist es das Datum des 27. Februar, das diese Ordnung bedingt. An jenem Abende hatten wir das Vergnügen, Fräulein Luise Hauffe aus Leipzig das Concert in *A-moll* von Schumann und Beethoven's Fantasie mit Chor im Museum vortragen zu hören. Das Technische betreffend, zeigte sich das Fräulein als durchgebildete Künstlerin, was von dem Auditorium im vollsten Maasse anerkannt wurde. Zur Kundgebung der seelischen Eigenschaften aber bieten die vorgetragenen Werke leider keine, oder doch zu wenig Gelegenheit. Es wäre demnach die Wahl eines anderen Concerts, als Hauptstück des Vortrages, zu wünschen gewesen, zumal sich für das wiederholt schon gehörte Werk von Schumann, so gering an Kunstwerth [?], Niemand hierorts noch interessiren konnte. Den zu häufigen Gebrauch des Pedals beklagt Schreiber dieser Zeilen mit vielen Anderen. Wir erlauben uns, diese talentvolle Künstlerin vor dieser Untugend, durch welche die Gefühls-Eigenschaften in dem Individuum so sehr verdächtigt werden, zu warnen, und wünschen, dass diese Warnung nicht zu spät kommen möge. Die Pianistin bediente sich eines mitgebrachten Flügels aus der Fabrik von Breitkopf & Härtel mit gewaltiger Tonfülle, vornehmlich in den mittleren und tiefen Octaven. Wenn eine solche Kraft den Vortrag unterstützt, wobei im Zusammengeben mit dem Orchester nichts zweifelhaft, oder gar undeutlich erklingt, da verbietet sich der Gebrauch des Pedals von selbst, wäre er auch von dem Componisten vorgeschrieben, die in neuester Zeit ja selbst nur zu oft den Missbrauch dictiren. In diesem Punkte wird auch die Akustik des Saales noch zu berücksichtigen sein. Die Beobachtung zeigt, dass Einer mehr von dieser modernen Unart zu ertragen vermag, als der Andere. Der bekannte Spruch, der dem Publicum einen Magen zuschreibt, der von den verschiedenen Gerichten der Tonkünstler bald viel, bald wenig verträgt, kann mit gutem Rechte auch auf den Musik-Saal Beziehung finden, dem auch nicht Alles ohne Nachtheil für die Tonwerke geboten werden darf, leider aber nur zu oft geboten wird. A. Schindler.

*) Im Frühling 1808 unter dem Titel „*Concertino*" zum ersten Male in Wien aufgeführt, hatte sich dieses Werk keines Beifalls zu erfreuen. Erst im Jahre 1830, also drei Jahre nach dem Heimgange Beethoven's, feierte es seinen Auferstehungstag, als es, in einem *Concert spirituel* von den ausgezeichneten Künstlern Bocklet, Mayseder und Merk wieder zur Ausführung gebracht, nun allgemeinen Beifall gefunden hat. So wie in Wien, so erging es diesem Werke auch in anderen Städten. Der Meister hat niemals günstig von dem Werke sprechen gehört. [Am Niederrhein und in Westfalen ist es oft mit grossem Beifall aufgeführt worden, nicht bloss in Köln und Düsseldorf, auch selbst in Mittelstädten, wie z. B. Dortmund, Wesel, Solingen u. s. w. Die Redaction.]

Das musicalische Lied in geschichtlicher Entwicklung.

Von Dr. K. E. Schneider.

Beurtheilt von Dr. Oscar Paul.

(Schluss. S. Nr. 13.)

Wir kommen zu Nr. II.: Selbständiges Auftreten des Liedes auf dem Hintergrunde des christlichen Volks- und Kirchengesanges, und zwar:

a) Das Wesen des christlichen Volks- und Kirchengesanges.

Der Verfasser erschöpft sich in diesem Abschnitte über das Wesen des Christenthums in ästhetischen Phrasen, die als Raisonnement in irgend welche beliebige Kirchengeschichte oder christliche Dogmatik gehören mögen, aber in einer Geschichte des musicalischen Liedes, die auf Quellen beruhen soll, unmöglich zum Verständniss von praktischen oder theoretischen Fortschritten in der Liedform beitragen können. Ueber den musicalisch-theoretischen Standpunkt zur Zeit des Ambrosius und Gregor gibt uns der Verfasser nur kurze Andeutungen, die aber durchaus unrichtig sind. Er betet das alte Märchen nach, was im Forkel und Kiesewetter als Sage, in den ganz oberflächlichen fünfundzwanzig Vorlesungen von Brendel als Factum angeführt wird: dass nämlich Ambrosius vier Tonreihen ausgewählt und Gregor noch drei hinzugefügt und somit letzterer die sieben Kirchentonarten hergestellt habe. Wer einiger Maassen mit den Quellen bekannt ist, weiss, dass Ptolemaeus die diatonischen Tonreihen der Griechen auf sieben beschränkte, welche Theorie Boethius in seiner Schrift „*de musica*" aufnahm und in noch besserer Ordnung darstellte, wodurch er der Auctor für alle späteren Theoretiker bis in das 16. Jahrhundert hinein wurde, wie

uns die in ihre Zeit gehörigen Quellenschriften beweisen. Gregor nahm das System des Boethius auf und ordnete nach demselben die Kirchengesänge. Was den vom Verfasser behandelten Volksgesang betrifft, so müssen wir offen gestehen, dass uns jede Literaturgeschichte hierüber klareren und historisch geordneteren Aufschluss gibt. Es folgt:

b) Das historische Auftreten des christlichen Volks- und Kirchengesanges, und zwar:

α) Der Volksgesang und das Volkslied bei den Germanen.

Wie überhaupt von chronologischen und logischen Darstellungen aus vorhandenen Quellentbatsachen nichts im vorliegenden Werke zu finden ist, so tritt namentlich in diesem Abschnitte der Mangel an Folgerichtigkeit so grell hervor, dass eigentlich die Kritik darüber schweigen könnte. Auf Seite 140 befinden wir uns im 12. Jahrhundert, wogegen wir auf Seite 167 wieder im 7. Jahrhundert herumirren. In dieser ungeordneten Weise wirft der Verfasser die Kunstepochen durch einander, ohne irgend welche genaue Fortentwicklung des musicalischen Liedes zu geben. Die aus Kiesewetter, Forkel, Bollens, Wackernagel etc. abgeschriebenen Melodieen sind noch das Beste in der ganzen Abhandlung. Den Lobgesang des Ambrosius durfte aber der Verfasser nicht aus Wackernagel mittheilen, sondern er musste ihn in seiner ursprünglichen Gestalt in Text und Melodie anführen. Wenn der Verfasser wirklich Quellen studirt hätte, so würde er den Lobgesang im „Dodekachordon" des Glarean auf Seite 110 vorgefunden haben. Und wo zeigt uns nun der Verfasser, auf welches theoretische Gesetz sich die Melodieen gründen? wie ihr Bau, ihre strophenweise Einrichtung beschaffen ist?

Vor allen Dingen musste dargethan werden, wie die Theorie im Mittelalter ihre Fortschritte machte, da dieselben mit der Liedentwicklung Hand in Hand gingen. Es musste gezeigt werden, wie jede Melodie ihren bestimmten Modus zur Unterlage hatte, der wiederum sich in einer der sieben Octaven-Gattungen bewegte; wie sich ferner bei den einzelnen Strophenschlüssen das Gesetz von den vier Quinten- und drei Quarten-Gattungen herausstellt und wie endlich im Aequalgesange der Accent und im Mensuralgesange der Rhythmus zur Erscheinung kommt. Von jeder derartigen streng musicalischen Entwicklung hält sich der Verfasser fern, weil ihm die historischen Facten hierüber mangeln, wie aus seinen irrigen theoretischen Andeutungen zu ersehen ist. Wer sich aber hierüber keine Klarheit verschafft hat, soll überhaupt nicht unternehmen, eine historische Entwicklung des musicalischen Liedes abzufassen, am allerwenigsten aber die Versicherung geben, dieselbe aus Quellen gezogen zu haben.

Die nächsten Abschnitte:

β) Das Volkslied in der Fortbildung zum Kunstliede — „die Fahrenden" — als Vermittler zwischen Volkslied und Kunstlied.

1) Die französischen Troubadours und die deutschen Minnesänger.

2) Die frühesten (französischen) Contrapunktisten.

3) Die deutschen und französischen Meistersänger,

sind von literatur-historischer Seite betrachtet, etwas besser behandelt, als die früheren, in musicalischer Beziehung aber eben so schwach und ohne alles theoretische Fundament zusammengewürfelt. Wir sind am Ende und können nur unser vorher ausgesprochenes Urtheil wiederholen: Dilettanten können sich durch diesen dilettantischen Versuch ein Stündchen Zeit vertreiben. Historisch hat aber das Buch keinen wirklichen Werth, da eine ausgesprochene idealistische Gesinnung unmöglich den Mangel des nöthigen Könnens verdecken kann.

Erwähnen müssen wir noch, dass der Verfasser noch ein zweites Schriftchen als Commentar zu seinem Werke gibt: „Zur Periodisirung der Musikgeschichte. Ein Vorschlag von Dr. Schneider", in welchem er sein Eintheilungs-System zu begründen sucht, welche Begründung jedoch an dem Mangel logischer Schärfe scheitert. Am allerwenigsten dürfte neben dem oben besprochenen Werke ein Vorschlag zur Periodisirung der Musikgeschichte am Platze sein, da der Verfasser ja selbst über die einzelnen Zeitperioden in wirklich musicalischer Beziehung nicht den geringsten Aufschluss gibt. Die in diesem Vorschlage vorweg gegebene Kritik über vorhandene musicalische Geschichtswerke haben wir ihrem Inhalte nach bereits in Zeitschriften und anderen historischen Werken gelesen. Unserer Ansicht nach kann erst dann die Musikgeschichte und ihre Periodisirung ins Klare kommen, wenn von Jahrhundert zu Jahrhundert in strengster musicalischer Zerlegung aus den in ihre Zeit gehörigen Quellenschriften die einzelnen Fortschritte entwickelt werden. Dies bleibt auch in Bezug auf die Deduction des „musicalischen Liedes" der Zukunft noch vorbehalten. Letzteres spricht merkwürdiger Weise der Verfasser selbst aus, indem er Seite 51 in seinem Vorschlage „zur Periodisirung der Musikgeschichte" ganz naiv folgenden Satz aufstellt: „Der schwerste Vorwurf, den ich für die hier aufgestellte Periodisirung fürchte, ist die wenig scharfe Begranzung der Perioden, das Verschwimmen ihrer Anfangs- und Endpunkte." Wir glauben versichert zu sein, dass die polemische Schärfe der Kritik diesen Ausspruch des Verfassers anzugreifen nicht wagen wird.

Scenen aus Goethe's Faust von R. Schumann.

Aufgeführt in Hannover am 21. März 1863.

[Julius Stockhausen.]

Seitdem die Concert-Gesellschaft in Köln Schumann's Composition gewählter Scenen aus Goethe's Faust am 14. Januar 1862 unter F. Hiller's Direction zum ersten Male in Deutschland vollständig aufführte, sind dieser Aufführung zwei andere gefolgt, welche die Concert-Institute zu Elberfeld und zu Leipzig veranstaltet haben, und ihnen hat sich als die vierte das Concert in Hannover am 21. März d. J. angereiht. In allen vier Aufführungen war Julius Stockhausen nicht nur der Sänger des Faust, sowohl des auf Erden wandelnden als des verklärten (Doctor Marianus), sondern auch grossentheils das anregende und belebende Princip der Aufführung, am meisten in Hannover. Dort hatte nämlich die Sing-Akademie Schumann's Faust-Musik für eine öffentliche Leistung gewählt, und da Capellmeister Scholz, der Dirigent des Vereins, nach Italien gereist, so leitete Stockhausen die letzten Studien und Proben der Chöre.

Freilich gibt es nicht viele Sänger, welche so gründlich musicalisch durchgebildet sind, wie Stockhausen, der nicht nur die Theorie der Harmonie- und Generalbass-Lehre vollkommen inne hat, sondern auch praktisch sich als fertigen Partiturspieler und Dirigenten bewährt. Er hat von je her, was bei einem Sänger selten der Fall ist, weil die meisten nur sich selbst und ihre Leistungen lieben, eine grosse Liebe zur Orchester-Musik gehabt, die ihn schon in Paris vom Jahre 1846 an in die Proben zog, die Habeneck für die Concerte des Conservatoire's mit bekannter Meisterschaft leitete. Er machte in diesen Repetitionen im Stillen förmliche Studien für Orchester-Leitung, und da er gleichzeitig mit Nagiller, einem Schüler Sechter's, Harmonie- und Compositions-Lehre studirte (worin er es bis zu gelungenen Versuchen im Quartett-Schreiben brachte) und Habeneck seine Anlage zum Dirigiren bemerkte, so erhielt er durch diesen den ehrenvollen und für seine musicalische Ausbildung sehr willkommenen Auftrag, die Quartett-Proben bei den dramatischen Uebungen der Zöglinge des Conservatoire's, z. B. zu Rossini's *Gazza ladra*, zum Orpheus von Gluck, zum Fidelio von Beethoven u. s. w. zu leiten. Er konnte in der That kaum eine bessere Schule durchmachen, als diese. Später entwickelte sich bei ihm die Stimme, mit ihr der entschiedene Beruf zum Sänger, den er auch, wie die Welt weiss, so wenig verkannt und so glühend erfasst hat, dass die Keime, welche die Natur in ihn gelegt, durch die Art und Weise, wie Garcia seit 1848 und sein eigener Fleiss sie gepflegt, die herrlichsten Blüthen zu dem Kranze getragen haben, den ihm die Kunst als Lohn seiner Bestrebungen gereicht hat.

Und dennoch, trotz aller Triumphe, die er als Sänger feiert, erstarb jene ursprüngliche Neigung zu Gesammt-Aufführungen, zu Quartett- und Orchester-Musik nicht in ihm: im Gegentheil, er fühlte fortwährend einen inneren Drang, in der ausführenden Tonkunst mehr zu wirken, als durch Virtuosen-Leistung, und nach überwundener technischer Arbeit dem Geiste der Kunst durch umfassenderes Wirken zu huldigen und aus den Werken der grossen Meister mehr ins Leben zu rufen, als die einfache Melodie.

Desshalb suchte er in den letzten Jahren, wo er die Heimat seiner Eltern, die Stadt Colmar, zum Domicil gewählt hatte, die musicalischen Zustände im Elsass zu heben und zu bessern durch Gesang- und Instrumental-Vereine. Allein der Boden war doch zu wenig vorbereitet für eine wahrhaft künstlerische Cultur, und so ergriff Stockhausen bei seiner letzten Anwesenheit in Hamburg gern die dargebotene Gelegenheit, sich einen grösseren und angemesseneren musicalischen Wirkungskreis zu schaffen. Der philharmonische Verein daselbst, der seit dem Jahre 1828 von dem hochverdienten Capellmeister Grund geleitet wird, lud ihn ein, in einem der Vereins-Concerte einige Orchestersachen zu dirigiren. Stockhausen leitete darauf die vier Proben und die Aufführung eines Satzes aus Beethoven's Prometheus-Musik und der grossen *C-dur*-Sinfonie von F. Schubert in der zweiten Sinfonie-Soirée am 6. März d. J. Nach allen Berichten war der Erfolg für ihn ein sehr erfreulicher, sowohl beim Publicum als beim Orchester; jeder Satz der Sinfonie wurde lebhaft applaudirt und der Dirigent am Schlusse gerufen und sogar mit Lorbern geschmückt, die ersten, die er nicht als Sänger, wo er freilich daran gewöhnt ist, sondern als Dirigent davon getragen hat. Mögen sie Verkünder der Befriedigung sein, welche der treffliche Künstler in seiner neuen Stellung findet, denn er hat die Direction der philharmonischen Concerte in Hamburg, die man ihm nach jenem Abende antrug, übernommen. Glücklicher Weise ist aber dafür gesorgt, dass „die Kunst, die ihm ein Gott gegeben, auch fernerhin vieler Tausend Lust sei", indem der ehrenwerthe Veteran Grund während der jährlichen Urlaubszeit, in welcher sein College die Welt hoffentlich noch lange als Sänger entzücken wird, den Dirigentenstab im philharmonischen Vereine wieder in die würdige Hand nimmt.

Dies führt uns zu der Aufführung von Schumann's Faust in Hannover zurück. Sie fand unter der sicheren und umsichtigen Leitung des königl. Concert-Directors Herrn Joachim im Concert-Saale des Schauspielhauses durch die

Sing-Akademie und die Hof-Capelle Statt. Die Solisten waren ausser Stockhausen die Damen Ubrich (Gretchen), Caggiati (Sopran), Weis (Alt) und die Herren Dr. Gunz (Tenor) und Bletzacher (Mephistopheles), sämmtlich Mitglieder des Hoftheaters. Die Chöre gingen vortrefflich — es mochten etwa 150 Mitwirkende sein, allein die Akustik des Saales ist nichts weniger als vorzüglich, der Klang hat darin keine Fülle und auch der Wohllaut der Stimmen leidet darunter. Der Saal ist zu klein und zu niedrig, und scheint mehr auf Kammermusik als auf grosse Aufführungen berechnet. Er sticht gegen die Räumlichkeit und Pracht des Theaters in demselben Gebäude sehr ab, und es ist zu verwundern, dass Hannover und sein kunstsinniger König sich mit diesem Concert-Locale begnügen, da so viele Städte nur aus Vereinsmitteln in unserer Zeit ganz andere Concert-Säle gebaut haben. Das Orchester, in der Oper so vortrefflich, wie uns am folgenden Tage die Aufführung der Hugenotten wiederum bewies, blieb bei Schumann's Faust unter unserer Erwartung: es war bei allen zarten Stellen zu stark und der Ausdruck entbehrte der feineren Schattirungen. Die grossartigste Wirkung machten die Scene im Dom (das Requiem), der Chor: „Gerettet ist das edle Glied", und der Schluss-Chor: in ihnen waren Chor und Orchester prächtig.

Stockhausen's Leistung war an diesem Abende eine der besten, wo nicht die beste, die wir je von ihm gehört haben. Es ist unglaublich, mit welchem Verständniss, oder vielmehr, mit welchem geistigen Durchdringen er die zwiefache Poesie der Sprache und der Musik zu einer Gesammt-Erscheinung bringt, in welcher auch nicht das Geringste den hell oder mild leuchtenden Glanz trübt, der das Ganze verklärt. Die grosse declamatorische Gesang-Scene: „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig", war von Anfang bis zu dem herrlichen Schluss: „Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben", ein meisterhafter Vortrag, und dennoch wurde er durch den Ausdruck vieler Stellen in der Todes-Scene, z. B. „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: Verweile doch, du bist so schön", und durch die ganze Durchführung des verklärten Faust in der Person des Dr. Marianus in der dritten Abtheilung noch übertroffen. Hier wandte der Sänger bei manchen melodischen Sätzen, z. B. in der Anrufung an Maria namentlich auf das: „Gnade bedürfend", und in dem darauf folgenden: „Dir, der Unberührbaren", einen Timbre der Stimme an, der etwas unerklärbar Bezauberndes hatte.

Welchen Eindruck die Composition und die Ausführung auf das Publicum gemacht, das lässt sich nicht sagen, ja, nicht einmal errathen, denn den ganzen Abend hindurch regte sich keine Hand zum Applaus. Ist dieses Schweigen, diese für die Künstler ertödtende Kälte des Publicums durch die Etikette geboten? Wir wissen es nicht. Der König liess sich nach dem Schlusse die Solisten vorstellen und bezeigte ihnen in huldvollen Ausdrücken seine Zufriedenheit.

Es waren viele Künstler und Kunstfreunde selbst aus weiter Ferne zu diesem Concerte, welches dadurch zu einem kleinen Musikfeste wurde, nach Hannover gekommen, und in der Versammlung derselben in dem sehr empfehlenswerthen Hotel Royal nach dem Concerte war die Stimmung eine recht begeisterte. Wir fanden da die Herren Dieterich und Engel aus Oldenburg, Otten aus Hamburg, Möller aus Bremen, Dr. Frege und Gattin aus Leipzig, Riggenbach und Gattin aus Basel, Kirchner aus Zürich, Stade aus Altenburg, Hille aus Göttingen, Zillisen aus Minden, Gülomy aus Bückeburg, Grimm aus Münster u. s. w.

Einen unvergesslichen Genuss bereitete uns am folgenden Morgen das Quartett der Hof-Capelle: Joachim, Gebrüder Eyert, und der Violoncellist Lindner, durch den vollendeten Vortrag eines allerliebst heiteren Quartetts in *C-dur* von Haydn, des *F-moll*-Quartetts und des wunderbar schönen grossen *Es-dur*-Quartetts Op. 127 von Beethoven. Wir können nur Ein Wort darüber sagen: weder in Deutschland, noch in Paris, noch in London haben wir je ein in allen Beziehungen vollkommneres Quartett gehört.

L. B.

Neuntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Sonntag, den 29. März 1863.

Zu dem Palmsonntag hatte die Concert-Gesellschaft, wie früher, die Aufführung einer Kirchenmusik veranstaltet, und Joh. Sebastian Bach's Passion nach dem Evangelium des Matthäus gewählt, die in Köln zum vierten Male an diesem Tage unter Ferdinand Hiller's trefflicher Leitung und nach seiner Einrichtung der Partitur gegeben wurde. Die vereinigten Kräfte bildeten vier Gesang-Chöre: den ersten und zweiten Haupt-Chor durch die Mitglieder der Concert-Gesellschaft und der hiesigen Gesang-Vereine, den kleineren Chor der Jünger und der Gemeinde von Jerusalem durch die Schülerinnen des Conservatoriums und einige Dilettanten, und den Knaben-Chor für den *Cantus firmus* der figurirten Choräle und Chorgesänge durch eine Auswahl der Schüler des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums. Dazu die zwei gesonderten Orchester mit starker Besetzung der Geigen-Instrumente und endlich als Krone des Ganzen, die Orgel, vortrefflich gespielt und in echtem Kirchenstyle registrirt von Herrn Musik-Director Franz Weber, welche in den Chorälen und grossen Chören die verschiedenen Klangfarben des Gesanges und der Instrumentation, man möchte sagen: wie die Mutter der heiligen Tonkunst, unter ihren weit ausgebreiteten Tonschwingen zu einer erhabenen Einheit umfasste. Diese Mitwirkung der Orgel gab der diesjährigen Aufführung einen bedeuten-

den Vorrang vor den früheren, denn im Grunde ist doch jede Kirchenmusik ohne Orgel immer etwas Unvollkommenes.

Die Versammlung war überaus zahlreich und glänzend; die Sitzplätze im Saale, die man bis über vierzehnhundert vermehrt hatte, waren alle besetzt, dazu die Galerieen sämmtlich mit Zuhörern angefüllt, aus den Nachbarstädten viele Künstler und Kunstfreunde anwesend. Und diese Menge folgte der Aufführung mit einer Spannung und Andacht, welche sogar den Ausbruch des Beifalls trotz sichtbarem Eindrucke der Musik bis zum Schlusse der ersten Abtheilung und zum Ende des Ganzen hemmte, und gab sich dem Einflusse des Kunstwerkes hin, das den erhabenen Charakter seines Stoffes durch die Mittel der Tonkunst mit unvergleichlichem Reichthum melodischer Erfindung, erschütternder Wahrheit des Ausdrucks und einer Tiefe des religiösen Gefühls wiedergibt, dem nur die Tiefe der musicalischen Wissenschaft gleichkommt, mit welcher der Meister in Gestaltung der Tonformen, in den Strömungen der Polyphonie des Gesanges und in dem Colorit der wesentlichen Instrumental-Begleitung allen Nachfolgern ein unerreichbares Vorbild hingestellt hat.

Die Solo-Partieen sangen: Sopran — Fräulein Büchner von hier; Alt — Fräulein Weis vom Hoftheater zu Hannover; Tenor (Evangelist) — Herr Dr. Gunz ebendaher; Bass (Christus) — Herr Hill von Frankfurt a. M.; zweiter Bass (Petrus u. s. w.) — Herr Bergstein von Aachen. Die ausserordentliche Schwierigkeit der Ausführung aller dieser Partieen ohne Ausnahme liegt zwar auch in der Lösung der technischen, aber noch mehr der ästhetischen Aufgabe, deren Höhepunkt Auffassung und Ausdruck sind. Was die technische Aufgabe betrifft, welche durch die eigenthümliche melodische Gestaltung, die, einzig dem Ausdruck der Wahrheit folgend, die schwierigsten Intervallen-Verbindungen anwendet, ferner durch den charakteristischen, oft ganz ungewöhnlichen Rhythmus, durch den durchweg selbständigen Gang der Singstimme, zum Theil auch durch die Stimmlage (namentlich im Tenor) u. s. w. erschwert wird, so haben alle Solisten darin durch reine Intonation und Sicherheit sich als trefflich musicalische Sänger bewährt, was bei Fräulein Büchner um so mehr Anerkennung verdient, als sie ihre Partie, welche selbst mit dem Notenblatte in der Hand nur mit der gespanntesten Aufmerksamkeit ohne Schwanken gesungen wird, mit ausserordentlicher Präcision auswendig vortrug und durch diesen Vortrag bewies, dass sie jeder Sopran-Solopartie auch in den schwierigsten Ensembles gewachsen ist. Sollten wir aber an Auffassung und Ausdruck den höchsten Maassstab legen, so liessen diese bei Allen mehr oder weniger zu wünschen übrig. Am nächsten dem Ideale der Ausführung kam ohne Zweifel Herr Hill; er wird, wenn er bei den Schlüssen mehrerer melodischen Sätze nicht so sehr bloss die musicalische Cadenz, als auch den Sinn des Textes für den richtigen Ausdruck berücksichtigt, die Partie des Christus zu einer von seinen besten zählen dürfen. Herr Dr. Gunz besitzt die Weichheit, Gewandtheit, wohllautende Stärke und den nöthigen seltenen Umfang der Stimme, auch die vortreffliche Aussprache, welches alles zum Vortrage der Partie des Evangelisten, der schwierigsten von allen, gehört: allein er hat noch nicht die gehörige Ruhe und Würde des Vortrages für diese Gattung erlangt, die schon in dem Maasse der Bewegung der Recitative sich bekunden muss, während er überall da, wo eine rein lyrische Empfindung vorherrscht, sehr schön wirkte. Fräulein Weis hatte bei der Zuhörerschaft mit der Erinnerung an Fräulein Schreck zu kämpfen, was ihr nicht günstig war, obwohl die frischen Töne ihrer Altstimme, von denen namentlich das zweigestrichene *c cis d e* und die tieferen Brusttöne recht schön sind, sehr ansprachen. Beider Damen Aufmerksamkeit schien indess zu sehr von der Präcision der technischen Ausführung in Anspruch genommen zu werden, als dass sie sich ganz dem Gefühl des Ausdrucks hätten hingeben können. Trotz der wenigen Sätze, die Herr Bergstein zu singen hatte, dürfen wir nicht verschweigen, dass er sie mit Verständniss und Ausdruck declamirte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

s'Gravenhage, 9. März. Der Gemeinderath hiesiger Residenz hat auf den Vortrag einer zu dem Zweck ernannten Commission beschlossen, die Summe von 65,000 Fl. zur Vergrösserung des Schauspielhauses anzuweisen. Der Zuschauerraum soll 200 Sitzplätze mehr, wodurch er auf 1000 gebracht wird, erhalten. Wir heissen diesen Beschluss willkommen, ohne für jetzt untersuchen zu wollen, ob durch den vorliegenden Plan das Ziel zu erreichen ist. So viel ist aber gewiss, dass durch die Vergrösserung und Verschönerung des Hauses der Zustand der französischen Oper nicht verbessert wird. Unserer Meinung nach müsste die Stadt, wenigstens einmal auf ein paar Jahre, die unmittelbare Leitung des Theaters übernehmen, damit ein Maassstab für die Ausgaben und Einnahmen gewonnen würde, welche jetzt im Dunkel bleiben, jedoch so viel klar lassen, dass selbst hohe Subventionen an die Unternehmer nur dazu dienen, ihren Säckel zu füllen, nicht aber die Oper zu verbessern. Das Letztere zu erzielen, müssten gründliche Reformen angewendet werden. Dazu gehört vor Allem eine Erneuerung und bessere Einübung des Chors, ein guter Orchester- und ein Chor-Director. Von einem Privat-Unternehmer ist dergleichen nicht zu erwarten, der strebt lieber durch Anwerbung von zwei oder drei renommirten Sängern dem grossen Publicum Sand in die Augen, wiewohl an wirklich guten Künstlern auch grosser Mangel ist.

Ob übrigens, auch bei besserer Einrichtung, eine französische Oper auf die Dauer im Stande sein wird, das Publicum anzuziehen, ist die Frage. Wir bezweifeln dies nicht desswegen, weil das Haag'sche Publicum auf einer zu hohen musicalischen Bildungsstufe stehe, um noch Opern aus der neuesten französischen Schule anhören zu können, sondern in der Hoffnung, dass die ewigen Wiederholungen auch die hartnäckigsten Bewunderer von Halévy, Meyerbeer etc. auf die Dauer anwidern muss, und dass die Aufführung von deutschen alten und neuen Werken, die sämmtlich hier noch nicht gehört worden, durch eine gute deutsche Gesellschaft viele auch nicht musicalisch Gebildete ins Theater locken und alle Kenner, die jetzt fern davon bleiben, ihm wieder aufführen würde.

Aber von einer deutschen Oper, diesem nothwendigen Element, um unsere musicalischen Zustände vor gänzlichem Verfalle zu retten, ist in den Verhandlungen unseres hochweisen Stadtrathes mit keinem Worte die Rede!

Ankündigungen.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 15. **KÖLN, 11. April 1863.** **XI. Jahrgang.**

Zur Kirchenmusik-Frage.

Von C. F. Ackens*).

Wohl kein Gegenstand hat die katholische Bevölkerung von Aachen in der letzten Zeit mehr beschäftigt, als die Hals über Kopf ins Werk gesetzten Abänderungen und Unterdrückungen in Bezug auf die sonn- und festtägige Kirchenmusik in unserem ehrwürdigen Kaisermünster..

Da nun die Beschlüsse des kölner Provincial-Concils von 1860, auf welche sich unser Stifts-Capitel mit unerklärlicher Hast beeilte einzugehen, uns diese unliebsamen Aenderungen herbeigeführt haben, so stellen wir uns in Vorliegendem die Aufgabe, die Decrete des Concils, so weit sie Kirchenmusik und Gesang betreffen, so wie die angegebenen Motive etwas näher zu beleuchten, und zugleich die Erläuterungen, die uns Herr Pfarrer Stein aus Köln vor Kurzem in einem öffentlichen Vortrage hier in Aachen gegeben hat, in Betracht zu ziehen.

Zur Würdigung jener kirchlichen Disciplinar-Vorschriften**) erkennen wir von vorn herein unbedingt an, dass der Geist, welcher dieselben dictirte, ein heiliger und gerechtfertigter ist. Nicht allein den Bischöfen und Geistlichen, sondern jedem Katholiken, der auf seine Kirche etwas hält, muss daran gelegen sein, dass der Gottesdienst in einer möglichst würdigen, erbauenden, die Andacht und die religiösen Gefühle der Gläubigen fördernden Weise abgehalten werde und dass etwa eingerissene wirkliche Missstände beseitigt werden. Jeder ist daher damit einverstanden, dass, was den Gesang und die Musik betrifft, das Ungehörige, wo es Platz gegriffen hat, abgeschafft werde, dass der alte Gregorianische Choral überall in sein Recht wieder eingesetzt werde, wo man ihn verdrängte oder vernachlässigte, wie es z. B. in den meisten überrheinischen Kirchen der Fall ist, wo man während des Hochamtes statt des vorgeschriebenen lateinischen Chorals deutsche Lieder singt (was übrigens, nebenbei gesagt, von vielen Bewohnern dieser Landstriche, auch Geistlichen, für viel erbaulicher für das Volk gehalten wird, als das Anhören des trockenen, den heutigen melodischen Begriffen fern liegenden, dazu durch die lateinischen Worte ihm unverständlichen Chorals). So sehr wir daher dem Geiste und dem allgemeinen Inhalte dieser Vorschriften unsern Beifall schenken, müssen wir doch über einige der Detail-Vorschriften, der Mittel zur Ausführung des Geistes, unsere bescheidenen Zweifel äussern.

Dass man unter den Kirchenfürsten selbst in Bezug auf kirchliche Disciplinen und besonders in Bezug auf Kirchenmusik sehr verschieden und oft ganz entgegengesetzt denkt, beweist die bestehende Praxis in andern katholischen Ländern. Während man hier das Orchester in der Gestalt, wie es sich in künstlerischer Entwicklung seit Haydn ausgebildet hat, gänzlich aus der Kirche verbannen will und nur an hohen Festtagen noch Streichmusik und den bei diesen Herren, wie es scheint, sehr in Ehren stehenden Fagott zur blossen Unterstützung der Singstimmen erlauben will, haben wir uns vor wenigen Mo-

*) Wir haben dem Aufruhr, den die plötzliche Verbannung der musicalischen Messe aus dem Münster zu Aachen bei der dortigen katholischen Gemeinde verursacht hat, schon in Nr. 8 d. J. einen Artikel gewidmet, geben aber bei der Wichtigkeit der Sache für einen Hauptzweig der Tonkunst und für die Existenz kirchlicher Capellen und Gesang-Chöre auch dem Aufsatze des Herrn C. F. Ackens auszugsweise gern Raum, da uns der Verfasser, der Dirigent des berühmten Männer-Gesangvereins „Concordia" in Aachen, durch gründliche musicalische Bildung und in jeder anderen Beziehung als vollberechtigt bekannt ist, in dieser Sache seine Stimme abzugeben. — Für die Leser, welche die Verhältnisse nicht kennen, sei noch die Bemerkung hinzugefügt, dass das kirchliche Bekenntniss des Verfassers und die Farbe des Blattes („Echo der Gegenwart"), in welchem der Aufsatz *in extenso* zuerst erschienen ist, jeden Verdacht confessioneller Opposition ausschliessen. Die Redaction.

**) In deutscher Uebersetzung abgedruckt in Nr. 64 des „Echo der Gegenwart".

naten noch überzeugt, dass z. B. in der Metropolitan-Kirche des in der katholischen Welt hochberühmten Cardinal-Erzbischofs von Salzburg sogar an jedem Wochentage musicalisches Hochamt mit Streich- und Blas-Instrumenten Statt findet; während hier schon seit Jahren für Seelenmessen das absolute Verbot des Orchesters gehandhabt und nur Orgelbegleitung geduldet wird, wodurch alle die herrlichen Requiem-Messen unserer grössten katholischen Kirchen-Componisten in die Rumpelkammer verwiesen sind, hörten wir noch vor Kurzem in München, der Residenz des frommen Erzbischofs von München-Freising, bei einer gewöhnlichen Todtenmesse das volle Orchester und Frauenstimmen, welche den Sopran und Alt sangen; das Ganze war so würdig und schön, dass wir — und sichtbar auch alle Anwesenden — uns herzlich daran erbauten und unser Gebet mit dem des Priesters und Chors vereinigten. Eben so wissen wir, dass in Belgien, wo der von Herrn Stein als Autorität angerufene Cardinal-Erzbischof von Mecheln die kirchliche Disciplin handhabt, so namentlich in den Kirchen von Brüssel und Lüttich, noch jedes Jahr am Allerseelentage und am Gedächtnisstage für die September-Gefallenen grosse musicalische Requiems aufgeführt werden, bei denen die Blech- und Blas-Instrumente so wie die Pauken ungestört die ihnen vom Componisten zugewiesene Partie ausführen, wissen sogar aus authentischer Quelle, dass ganz dasselbe noch vor Kurzem in Gent in der bischöflichen Kirche St. Bavon bei dem Leichenbegängniss eines Mitgliedes einer dortigen Patricier-Familie geschah.

Wenn also die Meinungen und die Praxis der Kirchenfürsten selbst in dem Punkte der kirchlichen Musik so weit aus einander gehen, so mag es uns, dem Laien, gestattet sein, in dieser Sache auch ein Wort mitzureden.

Zuerst nehmen wir Act davon, dass das Concil selbst einräumt, dass in der Musik grosse Kraft liegt, um die Gemüther zu bewegen, und es daher gut sei, das Studium derselben zu befördern. Wir unterschreiben sodann gern den ganzen ersten, im Allgemeinen von dem Charakter der Kirchenmusik handelnden Absatz des Decrets. Denn auch wir wollen keine Musik in der Kirche, welche profane Regungen der Seele hervorbringt, auch wir wollen keinen verwirrten Lärm von Instrumenten und kein Geschrei statt Gesang; auch wir halten Theaterstücke oder reine Instrumental-Symphonieen in der Kirche unpassend. Aber hier in Aachen, so wie in Köln, kam oder kommt auch dergleichen nicht vor, und wir glauben eben so wenig in den Kirchen zu Trier, Münster, Hildesheim, Paderborn und Osnabrück. Das Concil verbietet daher etwas, was, so viel man weiss, nicht existirt. Die Messen und sonstigen Musikstücke, die man in der Stiftskirche zu Aachen und im kölner Dome seit langen Jahren zur Ehre Gottes ausführte, waren sorgsam gewählt und entsprachen den gerechten Anforderungen im Allgemeinen vollkommen, wenn auch Herr Stein von seinem engherzigen Standpunkte noch Einiges daran auszusetzen haben mag; jedoch steht einer fernern vernünftigen Sichtung derselben gewiss nichts entgegen.

Der zweite, vom Choral (*Cantus firmus* oder *planus*) handelnde Absatz des Decrets veranlasst uns zu folgenden Bemerkungen. Der Gregorianische Choral ist die älteste, in der Kirche seit 1500 Jahren gepflegte und eng mit ihrem ganzen Ritual verwachsene Gesangform. Er ist durch nichts Anderes für den täglichen Bedarf zu ersetzen; denn er ist einfach, leicht ausführbar und daher für jeden Kirchenchor, sei es im bischöflichen Dome oder in der ärmlichsten Landkirche, geeignet. Dass er aber im Allgemeinen heiliger und erhabener klinge, als alles, was nach ihm gekommen ist, zu dieser Ueberzeugung haben wir, obgleich wir uns Zeitlebens mit der Ausführung des Chorals gern beschäftigt haben, noch nicht gelangen können. Ohne Zweifel gibt es in unsern Choralbüchern herrliche melodische und charaktervolle Stücke. Wir nennen z. B. die wahrhaft frommen, poetisch begeisterten Antiphonen *de beata M. V.*, die verschiedenen, echt religiöse Stimmung aushauchenden Sequenzen, einige Vesper-Hymnen, einige der sonn- und festtägigen Mess-Introiten, die Messen *in duplicibus* und *Nova Missa in solemnioribus*, und vieles Andere noch. Jedoch ist ein viel grösserer Rest von Choralsätzen weit davon entfernt, schön und erhaben zu klingen; in den Messen namentlich sind die meisten Stücke, welche zum Gradual, zum Offertorium und zur Communion vorgeschrieben sind, in melodiöser Beziehung höchst vernachlässigt, trocken und monoton, durch ihre ellenlangen Notenschwänze ungeniessbar und unseres Erachtens gar nicht geeignet, fromme Gefühle zu erwecken. Und selbst manche der besseren Choralstücke sind durch ihre Länge und Einförmigkeit ermüdend; das Interesse des Hörers schwindet nach und nach, und der Gesang hat endlich für das Volk nur den negativen Vortheil, dass er dasselbe in seinen privaten Andachtsübungen nicht stört, was aber am Ende noch besser zu erreichen ist, wenn man gar nicht singt, sondern nur betet. Von einem wirklichen Durchdringen des Hörers mit heiligen und erhabenen Gefühlen kann verhältnissmässig nur bei wenigen Choralstücken die Rede sein. Der Choral ist, wie auch alles später Gekommene, ein Kind seiner Zeit; er übte ohne Zweifel zur Zeit seines Entstehens, wo man nichts Besseres kannte, einen weit grösseren Einfluss auf den Hörer aus, und wir begreifen es recht wohl, dass man sich damals dafür ekstasirte und die Erfinder neuer Ge-

sänge hochpries, wie wir in vielen Ueberlieferungen der Geschichte lesen. Aber *tempora mutantur et nos mutamur in illis;* der Geschmack, die Auffassungsweise der Menschen, ihre Kenntnisse und Anschauungen haben sich seit Aaron's und König David's Zeiten bis zu Gregor dem Grossen geändert und haben auch seit diesem grossen Förderer des Chorals nicht still gestanden, und wenn man uns sagt, dass alle im Laufe der ferneren Jahrhunderte in Gebrauch gekommenen Weisen vor dem Choral an Heiligkeit und Erhabenheit zurückweichen müssen, so erkennen wir darin nur eine Einseitigkeit sonder Gleichen. Alle Jahrhunderte haben für den Tempel des Herrn begeisterte Musiker hervorgebracht; so wie Gregor in seiner Weise und mit den damaligen Errungenschaften der Tonkunst arbeitete, so haben seine musicalischen Nachfolger jeder in seiner Weise und mit den nach und nach neu erstandenen harmonischen, melodischen und instrumentalen Tonmitteln gewirkt, gesonnen und getrachtet, um den Dienst Gottes zu verherrlichen, und haben unendlich viel Schönes, Heiliges und Erhabenes für die Kirche geschaffen, dem gegenüber der Choral nur als ein ärmlicher Nothbehelf erscheint, welcher der Kindheit der Gesangskunst angehört. Man muss wahrhaft blind sein, um dies zu verkennen. Freilich sind mit der Erweiterung der musicalischen Mittel die Complicationen gestiegen, und es ist die Ausführung schwieriger geworden. Die Tonschöpfungen der späteren Jahrhunderte sind daher nur für solche Kirchen anwendbar, wo man die Mittel und die Kräfte hat, sie würdig auszuführen. Und darum empfiehlt es sich von selbst, den alten, leicht ausführbaren Choral für den allgemeinen, täglichen Gebrauch beizubehalten, in so fern nicht neuere, befähigte kirchliche Tonsetzer sich des Chorals bemächtigen wollen, um die vielen trockenen und dürren Stücke unserer Choralbücher durch Besseres, jedoch eben so leicht Ausführbares zu ersetzen. Stammen doch viele der oben als schön citirten Stücke auch aus späteren Jahrhunderten und gehören keineswegs der Zeit Gregor's an; ja, sie gefallen uns vielleicht eben desshalb besser, weil sie uns in der Zeit näher liegen. Drum, wie Ihr die neuere Musik sichten wollt, so sichtet auch den Choral und ladet geeignete Tonkünstler ein, um die dürren Aeste des Baumes durch neue, saftige Sprossen zu ersetzen. Dann aber lasst den Kirchen, welche die Mittel dazu aufbringen können, auch das Recht, Gott mit den prächtigen kirchlichen Schöpfungen der späteren Jahrhunderte, nicht allein mit Menschenstimmen, sondern auch mit künstlichen Instrumentalstimmen in all ihrer Pracht und Mannichfaltigkeit zu verherrlichen, und macht nicht einen Rückschritt von tausend Jahren, weil es Euch beliebt, exclusive Choralfreunde zu sein!

Wenn aber der Gregorianische Choral das tägliche Brod für die Kirche sein soll, so ist es recht, dass dafür Schulen eingerichtet werden, auch die Organisten gelehrt werden, wie sie ihn begleiten sollen. Denn ist das Treffen der diatonischen Choral-Noten auch leicht zu erlernen, so kann doch nicht Jeder schon desshalb schön singen, weil er die Noten kennt. So gut wie man von der Figural- oder harmonischen Musik verlangt, dass sie gut ausgeführt wird, muss man auch an den Choral die Anforderung stellen, dass er mit Würde und Ausdruck von möglichst schönen, sonoren Stimmen vorgetragen wird und dass nicht, wie in gar vielen unserer Kirchen, einige alte Männchen mit verschlissenen, berosteten und quikenden Stimmen das Volumen des Chors bilden und die Choral-Noten noch mit allerhand Zuthaten, Vorschlägen und Schnörkeln nach ihrem Gusto versehen. Eben so darf man verlangen, dass die geistlichen Herren, welche die Solostimmen am Altar der Kirche führen, den Choral zu singen verstehen und ihn nicht maltraitiren, wie man es alle Tage in unsern Kirchen hören kann, und zwar oft in einem Grade, dass man versucht sein könnte, statt „*vere dignum et justum est*", zu antworten: „*vere indignum et falsum est*", nämlich die Töne, die sie singen. — Dann ist es wirklich an der Zeit, gute Orgelschulen einzurichten, wo die Organisten lernen, ihr Instrument zu behandeln und kirchlich würdig zu spielen. Denn es ist in manchen Kirchen, sowohl in der Stadt als auf dem Lande, ein Scandal, die ohne alle Vorbildung gleichsam von der Strasse oder höchstens von einem alten Klimperkasten aufgelesenen Organisten das hehre, prächtige Kirchen-Instrument in einer Weise behandeln zu hören, die der Würde des heiligen Ortes Hohn spricht. Da gibt es für die Conciliums-Herren sehr Vieles zu thun und zu reformiren; erstlich Orgelschulen, zweitens Schüler, drittens aber auch ausreichende Gehälter für die Organisten zu schaffen. Denn, wenn man heute noch, wie zu Olim's Zeiten, in den Pfarrkirchen der Stadt Aachen dem Organisten für fast täglichen Dienst nur sechszig bis achtzig Thaler jährlichen Gehalt geben will, so wird es schwer halten, Leute von Talent zu bestimmen, Organist zu werden und dafür umfassende Studien zu machen; die Kirchenorgeln müssen dann die Domäne der Stümper bleiben, und der öffentliche feierliche Gottesdienst, dessen wesentliches Hülfsmittel die Orgel ist, muss darunter leiden. Hier ist also ein wirkliches Feld zu Reformen. — Eine Bemerkung möchten wir noch hinzufügen, die uns nicht unwichtig scheint. Es kann zur Erhöhung der Andacht in der Kirche gewiss nicht beitragen, wenn Organist und Sänger und Priester divergirende Ansichten in Bezug auf die Anwendung von Vorsetzungszeichen vor gewissen Leittönen haben und es dann vorkommt, dass der Organist

[*]

in der Präfation z. B. fortwährend *gis* spielt, während der auf die Ansichten des Herrn Stein schwörende Priester *g* singt, der feiner organisirte Zuhörer aber jedes Mal, wo das *qui pro quo* vorkommt, so etwas empfindet, als ob ihm Jemand eine kleine Ohrfeige gäbe. Wir wissen recht wohl, dass sich die Choral-Fanatiker über Sein oder Nichtsein dieser Halbtöne viel herumstreiten; es wäre aber im Interesse des kirchlichen Gottesdienstes gewiss sehr zu wünschen, dass darüber eine feste Norm geschaffen würde, nach welcher sich alle Organisten und Sänger zu richten hätten.

Der dritte und vierte Absatz des Decrets geht nun näher auf die harmonische Musik der spätern Jahrhunderte ein, erlaubt solche Musik zur Auszeichnung der höheren Feste, verweist uns aber hauptsächlich auf Gesang *a capella* in der Art, wie sie Palestrina und Lassus geschaffen; wünscht man aber Orchester-Instrumente in der Kirche anzuwenden, so duldet das Decret einfach das Streich-Quartett, und zwar auch dieses nur zur Unterstützung der Singstimmen.—Das heisst nichts Anderes, als der ganzen musicalischen Kunst, wie sie sich nach dem Zeitalter des harmonischen Gesanges *a capella* allmählich entwickelt hat, den Laufpass geben. Man sollte Angesichts solcher Bestimmungen wirklich glauben, die Herren, welche die Concil-Beschlüsse abgefasst haben, hätten es darauf abgesehen, das katholische Volk in seinem Fühlen und Denken, in seinen Empfindungen und Gewohnheiten um 300 Jahre zurückzuschrauben; wir fürchten aber, dass sie das Volk damit nur aus den Kirchen vertreiben. Denn es ist Jedem bekannt, und die Kirche hat es stets anerkannt, welche Anziehungskraft die Pracht des Tempels und die Herrlichkeit des Gottesdienstes, der Reichthum und die Bedeutsamkeit der Ceremonien, die Feierlichkeit des Gesanges und der Musik auf den Gläubigen ausübt. Will man das heutzutage nicht mehr, so muss man zur protestantischen Praxis übergehen, alle feierlichen Gewänder ablegen, im schwarzen Talar erscheinen und den Gottesdienst so einfach wie möglich gestalten. Will man aber in anderen Beziehungen die Pracht und Herrlichkeit des Hauses Gottes, so sehen wir nicht ein, wesshalb man in Hinsicht auf Gesang und Musik so engherzig ist. Ist die musicalische Kunst in ihrer ganzen Ausdehnung nicht eine Gabe Gottes, und während andere Künste der Kirche dienen, warum soll die edelste derselben, die Musik, zurückgewiesen werden, wenn sie nicht etwa im aschfarbigen Bussgewande des Chorals erscheint? Wie verträgt sich dieses Bussgewand mit dem strahlenden Feuermeer der Lichter, mit den goldstrotzenden Gewändern der Priester, mit den prächtigen Gemälden in Rahmen, auf Wänden und Fenstern, mit den Blumen und Stickereien, die den Tempel schmücken? Und wenn man so ängstlich ist, ob ein schönes, vollständiges Orchester Jemanden in seiner Andacht stören könnte, glaubt man denn, dass die vorhin genannten Gegenstände, die Figuren, die Bilder, die Gewänder und die Ceremonien nicht auch die Aufmerksamkeit, resp. Neugier der Anwesenden erregen und sie von der eigentlichen Andacht abziehen? Und selbst, wenn eine schöne (oder auch recht schlechte) Solostimme im Choral ertönt, wird der Betende mehr oder weniger in seiner Andacht gestört. Will man dies um jeden Preis vermeiden, so muss man entweder stillen Gottesdienst halten, denselben aller Pracht entkleiden, oder, wie die Protestanten, sich auf Gebet, Betrachtung und einigen Volksgesang beschränken.

Es ist aber sicher nicht die Absicht der hochwürdigen Herren. Sie wollen den Glanz des Hauses des Herrn und seines Dienstes; sie haben sich nur in Bezug auf Musik durch einige Zeloten oder antiquirte Musiker dahin beschwatzen lassen, dass die neuere Kirchenmusik der Theatermusik gleiche, und sich Gespenster vormalen lassen, die in der Wirklichkeit nicht existiren. Freilich, die Kirchenmusik und die profane Musik bedienen sich derselben Tonmittel, derselben Formen, gleichwie der Maler sich derselben Farben für religiöse und weltliche Bilder bedient; nur der innewohnende Geist ist ein anderer. So ist es übrigens zu allen Zeiten gewesen; immer hat innige Verwandtschaft zwischen den kirchlichen und profanen Kunstmitteln bestanden. In den ersten Jahrhunderten der christlichen Aera wanderten die profanen, am meisten beliebten Volkslieder in die Kirche und wurden, mit religiösem Texte versehen, Kirchengesang oder Choral. Mit der Palestrina'schen Musik, der für die Kirche so viel gerühmten, gehen die gleichzeitigen weltlichen Madrigale, was Form und Tonmittel angeht, Hand in Hand, es sind ganz dieselben contrapunktischen Formen. Als später Händel seine religiösen, als kirchliche Musik vielfach gepriesenen Oratorien schrieb, hatte er vorher eine Reihe von Opern für die Bühne geschrieben; man sehe nach, ob sich die Oratorien und die Opern in der Factur der Musikstücke, in den Formen und angewandten Mitteln nicht wie ein Ei dem andern gleichen. Und sind die profanen Arbeiten Sebastian Bach's: seine Fugen für das wohltemperirte Clavier, seine Clavier- und Violin-Sonaten etc. etwa in einem andern Stil gesetzt, als seine Orgel-Fugen, seine Cantaten und Messen? — So könnten wir diese Parallelen noch unendlich weiter ziehen. Wenn nun unsere Vorväter zu allen Zeiten nichts dagegen hatten, dass Gott mit denselben in ihrer Periode gäng und gäben musicalischen Kunstmitteln und in demselben Stile gepriesen wurde, womit man auch weltliche Dinge besang, wesshalb wollen wir es den neueren Componisten, seit deren Fürsten Haydn,

Mozart und Beethoven auf der Weltbühne erschienen, übel nehmen, dass sie mit den neu erworbenen Kunstmitteln und mit ihren neuen, freundlicheren Formen in die Kirche gingen und Gott den Tribut ihrer Werke darbrachten? Wo steht es geschrieben, dass die Kirche je einen edeln Kunstzweig aus ihrem Gebiete verwies? Es ist diese traurige Ehre dem Capitel XX der disciplinarischen Decrete des rheinischen Concils von 1860 vorbehalten gewesen.

So wie also die alten Kirchenmusik-Formen Kinder ihrer Zeit waren und den gleichzeitigen weltlichen Formen glichen, so ist es auch mit der neueren Kirchenmusik seit Haydn der Fall, und es wäre nun zu untersuchen, ob der Geist der neueren Kirchentondichter etwa ein solcher ist, der nicht in die Kirche passt, und hinter dem Geiste des Chorals und der Palestrina-Periode zurückbleibt. — Die Palestrina-Musik mit ihren fortwährenden Dreiklängen und ihrem contrapunktischen Durcheinander ist nach unserer Meinung (wir haben uns Jahre lang mit ihr beschäftigt) noch weit weniger als der Choral befähigt, einen ausgeprägten Charakter zu versinnlichen oder eine besondere Stimmung zu erzeugen. Dem nicht musicalisch gebildeten Zuhörer erklingt eine solche Messe wie die andere, immer nach demselben Schematismus, weil er die kleinen Unterschiede in der Figuration nicht unterscheiden kann; die wenigen hinreichend Musicalischen aber wollen das contrapunktische Gebäude des Stückes verfolgen, den *Cantus firmus*, wo einer ist, heraushören, was oft sehr schwer fällt, und — fort ist die Andacht; sie haben, wie Herr Stein sagt, mehr die Kunst, als die Kirche im Auge gehabt.

Aber die neuere Kunst, sie hat durch ihren Reichthum an Ausdrucksmitteln in Metrik, Rhythmik, Melodie und Harmonie, ihre Modulationen und ihre hundertfältigen Klangfarben das rechte Zeug, den Geist, der in dem erhabenen Mess-Texte wohnt, lebendig zu machen und zu versinnlichen. Sie allein hat den richtigen, greifbaren und zündenden Ausdruck für das *Alleluja*, wie für das *Miserere*, für den Jubel, wie für die Klage, für die feurige Liebe, wie für den festen Glauben. Sie fasst den Menschen und hebt ihn himmelan, wenn sie ihr „*Gloria in excelsis Deo*" ertönen lässt, und sie zwingt ihn, mitzubeten, wenn sie singt: „*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*". Da fällt Choral und Palestrina gewaltig zurück, trotz der geschraubten Theorie, die Herr Stein uns entwickelt, dass die Kirchenmusik sich stets ruhig und gleichmässig bewegen müsse, die Stimmung je nach den Texteswurten nicht wechseln dürfe, dass Lob, Preis, Verherrlichung des himmlischen Vaters und seines göttlichen Sohnes und das darauf folgende Gebet „Erbarme dich" nach derselben Leier abgehaspelt werden müsse. Wo in aller Welt ist der kirchliche Redner, dem ihr zumuthen würdet, seine Rede ohne Ausdruck oder Betonung, einförmig herzusagen? Welchen Eindruck würde er auf den Hörer machen? Einen lächerlichen.

Allerdings geben wir zu, dass nicht alle musicalischen Messen der Neuzeit und nicht alle Stücke jeder einzelnen Messe den berechtigten kirchlichen Anforderungen entsprechen, so wie wir oben gezeigt haben, dass nicht alle bis zu uns herabgelangten Choralstücke — und es waren sicher doch nicht die schlechtesten — auf gleicher Hohe stehen, und wie bekanntlich zu allen Zeiten nicht allein von den Männern *minorum gentium*, sondern auch von Meistern, selbst Palestrina nicht ausgenommen, neben Vorzüglichem, eine Masse Mittelgut geliefert worden ist. Drum prüfet, wie die Alten geprüft haben, und behaltet das Beste. Die Kirche überlässt die musicalische Charakterisirung ihrer Texte dem künstlerischen und religiösen subjectiven Gefühle des Tonmeisters und hat dies, trotz der gegentheiligen Definitionen des Herrn Stein, zu allen Zeiten gethan und thun müssen. Sie setzt voraus, dass der Tondichter fromm ist, und sich, wenn auch Protestant, in die katholischen Anschauungen hineinzudenken gesucht hat, indem er sich sonst für ihren Cultus nicht bemühen und begeistern würde. Sie darf aber fordern, dass das, was sie in ihr kirchliches Repertorium aufnehmen soll, würdig, erhaben, fromme Gefühle erweckend, mit Einem Worte für sie passend sei und eine dessfallsige Prüfung bestehe. Die musicalische Messen-Literatur der Neuzeit mit kleinem und grossem Orchester ist aber so reichhaltig, dass bald ein ansehnlicher Schatz des Guten und der Kirche Würdigen ausgewählt sein wird. Aber das ganze, volle Orchester, wie die Kunst der Neuzeit es geschaffen hat, muss in der Kirche bleiben, wie es bisher der Fall war und in anderen Ländern noch der Fall ist. Der katholische Gottesdienst hat kein düsteres Muckergesicht, sondern zeigt überall ein freundliches, hoffnungverkündendes Antlitz; er bevorzugt sogar in allen anderen Dingen die hellen Farben; warum soll er die hellen Klangfarben über Bord werfen? Warum will man in der Kirche dem Ohr das nicht gönnen, was man dem Auge so bereitwillig gestattet? Wir haben noch nicht gehört, dass man den Kirchen-Malern den Befehl oder auch nur den Wunsch ausgedrückt habe, ihre Figuren in steifen Formen der Heiligenbilder aus der Kindheit der Malerkunst, deren man z. B. im kölnischen Museum so manche sehen kann, anzufertigen. Dem Künstler jeder Art soll man in der Anwendung der Kunstmittel Freiheit lassen: diese und jene Instrumente, diese und jene Stimme, denn es kommt nicht darauf an, dass er diese Mittel gebraucht, sondern wie er sie gebraucht.

Aus Aachen.

Den 2. April 1863.

Da Alles in diesen Ostertagen sein Gewissen reinigt, so will ich auch mein Referentengewissen von der Schuld der Saumseligkeit und Vernachlässigung Ihrer Zeitschrift und aller derjenigen, die sich im letzten Vierteljahre für unsere musicalischen Genüsse in Aachen Verdienste erworben haben, befreien.

Das IV. Abonnements-Concert brachte die poetische Hochlands-Ouverture von Gade und die überreiche Sinfonie von Franz Schubert, beide in vorzüglicher Ausführung. Ausser dem „Elegischen Gesang" von Beethoven führten wir zum ersten Male in Deutschland die vor Kurzem erst erschienene „Neujahrs-Cantate" von Robert Schumann auf, eine Composition, die an Reflexion, Berechnung und Instrumental-Effect reicher ist, als an Melodie. In Herrn Lindner aus Hannover lernten wir an jenem Abend einen ausgezeichneten Violoncellspieler und Componisten kennen. Vollendete Technik, Gefühl, Ausdruck und Adel sind die Vorzüge seines Spiels, und es ist nur zu bedauern, dass er ein wenig in den Fehler der Violoncellisten unserer Zeit verfällt, ihrem Instrument den Charakter einer Violine zu geben. Herrn Lindner's Compositionen, ein Concert und eine Serenade, zeigen viel Originalität; eine zu reiche Fülle der Instrumentirung thut zuweilen der Principalstimme Eintrag. Der Erfolg dieses trefflichen Künstlers war sehr gross.

Das V. Concert-Programm enthielt ein neues Werk, welchem in diesen Blättern schon eine ausführliche und sehr günstige Besprechung zu Theil geworden ist, das „Requiem" von B. Scholz, das sich, von ihm selbst dirigirt, auch hier einer sehr warmen Aufnahme zu erfreuen hatte. Die Ausführung war in jeder Hinsicht volkommen und dürfte gewiss Herrn Scholz anregen, unseren Kräften auch andere von seinen Compositionen anzuvertrauen. Mendelssohn's Sinfonie-Cantate; „Lobgesang" beschloss den interessanten Abend.

Im VI. Concert hatten wir einen der edelsten Kunstgenüsse durch den Vortrag des bewunderungswürdigen Clavier-Concerts in *Es-dur* von Beethoven durch Herrn Wüllner; noch nie hat unser Publicum die Schönheiten dieser erhabenen Composition besser würdigen können, als dieses Mal, und so hat denn auch jeder Satz durch den Vortrag, der alle dazu nothwendigen Bedingungen in sich vereinigte, einen Enthusiasmus hervorgerufen, zu dem man sich hier sonst nicht leicht hinreissen lässt. Durch solche Vorträge macht man sich wirklich um die Kunst verdient. Die anderen Nummern des Programms waren F. Hiller's schöne und frische Composition „Gesang der Geister über dem Wasser" und ein hübscher, noch ungedruckter „Zigeuner-Chor" von H. Marschner, welchen Wüllner geistvoll instrumentirt hatte. Schumann's Genovefa-Ouverture und Beethoven's *B-dur*-Sinfonie zeigten unser Orchester in seinem besten Lichte.

Die Aufführung der Matthäus-Passion von J. S. Bach war für alle Mitwirkende und Zuhörende eine wahre Feierlichkeit. Sie hatte noch eine weit grössere Menge von Zuhörern angezogen, als bei den früheren Aufführungen, so dass der grosse Saal Bernarts und dessen Nebenzimmer buchstäblich überfüllt waren. Die Aufführung durch ein Chor und Orchester von 300 Personen war imponirend, unser Chor hat den Ruf, den er mit Recht in der musicalischen Welt geniesst, wieder auf würdige Weise bekundet und Herr Wüllner einen neuen Beweis seiner Hingebung an die Kunst und seines Dirigententalents gegeben. Einem so vollkommen gelungenen Ganzen gegenüber kann man nicht wohl in das Einzelne eingehen. Wir beschränken uns darauf, dass die Solovorträge der Damen Büchner aus Köln und Schreck aus Bonn, der Herren Dr. Gunz aus Hannover und Hill aus Frankfurt a. M. auf der Höhe ihrer Aufgabe blieben und wiederholten enthusiastischen Beifall vom Publicum erhielten. Die beiden Letztgenannten hatten mit gefährlichen Erinnerungen zu kämpfen, haben aber den Vergleich mit Ehren, wo nicht mit Vortheil für sich, bestanden. Herr Concertmeister Fritz Wenigmann hat das Violinsolo in der Arie: „Erbarme Dich", deren Vortrag durch Fräulein Schreck einer der Glanzpunkte des Abends war, recht brav gespielt, und auch das Orchester bewies, dass es stets im erfreulichsten Fortschreiten begriffen ist. N.

Amalie Bidó.

Fräulein Amalie Bidó, die liebenswürdige Violin-Virtuosin, hat in diesem Winter vorzugsweise den Norden von Deutschland und Holstein bereis't und überall die rühmlichste Anerkennung und an vielen Orten enthusiastische Aufnahme gefunden. Von der Insel Rügen aus, wo sie im September mehrere Concerte gegeben, wurde sie nach Flensburg zur Mitwirkung bei den Festlichkeiten zum Geburtstage des Königs von Dänemark eingeladen, spielte darauf ebenfalls noch im October wiederholt in Stralsund, dann trat sie in Berlin vier Mal in den Concerten bei Kroll und zwei Mal in Trio-Soiréen auf, concertirte in Leipzig, Halle u. s. w., und brachte die Weihnachtszeit in Hannover zu. Hier hatte sie die Ehre, sich bei dem königlichen, ihr sehr huldvoll gesinnten Hofe mehrere Male hören zu lassen und trug am 7. Januar

unter Joachim's Leitung im Theater Mendelssohn's Concert und ein Rondo von Vieuxtemps vor. Am 16. Januar spielte sie zu Oldenburg in dem Concerte der Hof-Capelle mit so glänzendem Erfolge, dass sie noch zu einem Hof-Concert und zur Mitwirkung in dem Concerte des Singvereins am 2. Februar eingeladen wurde. Mittlerweile gab sie in Ostfriesland mehrere Concerte und bereis'te dann Holland, wo sie zuerst in Amsterdam und dann in fast allen grösseren Städten, wie Haag, Rotterdam, Utrecht u. s. w. mit steigendem Beifall auftrat. Gegenwärtig ist sie im Begriff, nach London zu gehen, und wir wünschen der jungen, talentvollen und unternehmenden Künstlerin den besten Erfolg!

Dr. F. C. Kist †.

Die Nummer 7 der „Cäcilia", der allgemeinen Musik-Zeitung von Niederland (Rotterdam bei J. van Baalen und Söhnen) bringt an ihrer Spitze folgende Anzeige:

„Wird dieses Mal über den Spalten dieser Zeitschrift der Name desjenigen vermisst, der sie ins Leben rief und einen grossen Theil seines eigenen Lebens ihr widmete, so müssen die ersten Zeilen des heutigen Blattes der betrübenden Nachricht eingeräumt werden: Dr. F. C. Kist, der Gründer und Redacteur der Cäcilia, ist am 23. März d. J. in seinem 67. Altersjahre ganz unerwartet seiner Familie und seinen Freundeskreisen durch den Tod entrissen worden.

„Diese einfache Mittheilung des Ereignisses spricht für den Augenblick deutlich genug die Grösse des Verlustes für Jeden aus, der die Kunst liebt und die wahrhafte uneigennützige Liebe und Thätigkeit zu würdigen weiss, welche der Dahingeschiedene ihr in so umfassendem Maasse und so kräftiger Weise widmete. Nicht in wenigen Worten aber, sondern erst in einer seinem Gedächtniss geweihten ausführlicheren Schilderung kann ans Licht gestellt werden, was Kist in seinem Leben und Wirken für die Kunst in Niederland und namentlich für diese Zeitschrift gewesen ist. Die Kunst war sein Leben; ihr waren noch seine letzten Stunden gewidmet. Noch erfüllt von ihren Eindrücken, legte er sich am letzten Abend seines Lebens zur Ruhe nieder, um im Reiche der ewigen und reinsten Harmonie zu erwachen. Dort, befreit von der ihn oft drückenden und beengenden irdischen Hülle, schaue sein Geist die Ideale, die er auf Erden nur ahnen konnte.

„Seine körperlichen Reste wurden von Utrecht nach Delft gebracht und dort am 27. März bestattet. Er ruhe in Frieden!"

Die Mitarbeiter, welche dem Dr. Kist seit Anfang dieses Jahres zur Seite gestanden und bei der geschwächten Gesundheit desselben den grössten Theil der Redactionsarbeit bereits übernommen hatten, haben sich nach dessen Tode als wirkliche Redaction constituirt, um die „Cäcilia" in derselben Form und in demselben Geiste fortzusetzen. (Verlag: Rotterdam bei J. van Baalen & Zoonen.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Das mittelrheinische Musikfest soll wieder ins Leben treten, was jedenfalls sehr erfreulich ist. Es wird dieses Jahr in Darmstadt am 16. und 17. August Statt finden.

J. A. Stargardt in Berlin (Jägerstrasse 24) hat ein Verzeichniss einer Sammlung von musicalischen, hymnologischen und liturgischen Werken herausgegeben, welche bei ihm zu den beigesetzten Preisen zu haben sind. Es enthält sehr werthvolle ältere und neuere Werke, auch manche Curiosa in Manuscripten und Miniaturen.

Schumann über Wagner. In einer Beilage der letzten Nummern der „Deutschen Musik-Zeitung" (Nr. 52 d. J. 1862), in welcher Herr Carl van Bruyck die Anmassungen des Herrn Jul. Schäffer in dessen Apologie und Apotheose des Lieder-Componisten Rob. Franz („Zwei Beurtheiler Robert Franz's") energisch zurückweist, wird folgende briefliche Aeusserung Schumann's aus dem Jahre 1853 (vom 8. Mai) angeführt, die völlig mit dem übereinstimmt, was die Niederrheinische Musik-Zeitung um dieselbe Zeit in ausführlicheren Artikeln über R. Wagner's Musik gesagt hat. Schumann schreibt: „Wagner ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm an Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Clavier-Auszügen beurtheilen" (bis zum Jahre 1853 war nämlich noch keines der Wagner'schen Werke auf der wiener Opern-Bühne gegeben worden). „Sie würden Sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiss einer tiefen Erregung nicht erwehren können. Und ist es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnissvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber, wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesichte so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt."

Frankfurt am Main. Aus dem Referate im Conversations-Blatte vom 12. März über das jüngst vom Liederkranz zum Besten der Mozart-Stiftung gegebene Concert mag folgende Stelle der Betrachtung empfohlen sein: „Zwischen diesen Liedern (von Dr. Gunz aus Hannover gesungen) ertönten die ernsten Klänge eines *Sanctus* und *Agnus Dei* aus dem *Requiem* für Männerstimmen von Cherubini, vom Liederkranz und dem Orchester sicher und richtig nuancirt vorgetragen, ertönten aber auch die frivolen Klänge eines Walzers von Venzano, gesungen von Fräulein Rohn aus Mannheim. Dass Fräulein Rohn damit Furore machte, beweist nur, wie leicht empfänglich der Sinn des Publicums und wie verschieden der Geschmack ist."

Aber, wie verhält es sich mit dem Sinn und Geschmack des Liederkranzes, der ein solches Programm aufstellt und ausführen lässt?!

Mannheim, 7. April. Am Charfreitag war Emanuel Geibel hier, um sich mit dem Componisten seiner Operndichtung „Lorelei", Herrn Max Bruch, wegen einiger Aenderungen und Ergänzungen im Texte zu besprechen: eine solche Verständigung zwischen dem Dichter und Musiker ist ein erfreuliches Zeugniss wechselseitigen Entgegenkommens, das dem Ganzen nur förderlich sein kann und trotzdem bisher in Deutschland nur allzu oft verabsäumt worden ist. Die „Lorelei" wird hier im Laufe des Monats Mai zur Aufführung kommen. Herr Bruch hat im Oster-Concert durch den brillanten Vortrag des Clavier-Concerts von Hermann Levy, Op. 1, auch grossen Erfolg als Pianist gehabt.

Mannheim, 8. März. Heute Abend verschied nach kurzem Leiden der Hoftheater-Maschinist Mühldorfer, Ritter des königlich Hannover'schen Civilverdienst- und des Zähringer Löwen-Ordens — ein Mann, der nicht nur als Restaurator des hiesigen Schauspielhauses, eines der schönsten, freundlichsten und geräumigsten für eine Stadt von unseren Verhältnissen, sich hier einen bleibenden Namen erworben hat, sondern durch das Sinnige und Prächtige seiner Decorationen und Maschinerieen, besonders in der Feen-Oper, weit über unsere Heimat hinaus seinen Ruf verbreitete. Vom einfachen Schreinergesellen hat er sich so weit emporgeschwungen, dass Paris seine Einrichtung für „Dinorah" bewunderte, dass Bucharest und Klausenburg ihre Theater von ihm einrichten liessen, dass München und Hannover von seinen Scenerieen verlangten. Und wenn der Tod irgendwie ein Glück zu nennen ist, so darf er es im vorliegenden Falle genannt werden, da er ihn vor den Leiden einer hoffnungslosen Krankheit bewahrte und aus dem Leben gerade in dem Augenblicke abrief, da ein Augenleiden ihn seinem Lebensberufe schon entrissen hatte.

Im Leipziger Stadttheater gelangte am 29. März „Der Abt von St. Gallen", Oper in drei Acten, Text von G. Franz, Musik von F. Herther, zur ersten Aufführung.

Berlioz befindet sich gegenwärtig in Weimar, um der Aufführung seiner Oper: „Beatrice et Benedict" beizuwohnen.

Wien. Am 27. März brachte die Gesellschaft der Musikfreunde in einem Abend-Concerte ein neu aufgefundenes Oratorien-Fragment „Lazarus" von Franz Schubert zur Aufführung, welches mit gespannter Aufmerksamkeit angehört und theilweise mit lebhaftem Beifalle aufgenommen wurde. Wir können dessen ungeachtet in die Lobpsalmen nicht einstimmen, die bei dieser Gelegenheit, wie immer, wo es einen Schubert'schen Nachlass zu heben gilt, angestimmt wurden. Mit dem „häuslichen Krieg" war seinerzeit allerdings ein Juwel sonder Gleichen entdeckt worden, — nicht so mit dem „Lazarus". Jenes war in seinem Genre — dem des Singspiels — etwas Vollendetes, das erste Beispiel vielleicht seit Mozart eines so überströmend reichen Melodieenschatzes im Vereine mit so viel dramatisch-musicalischer Charakteristik. Das „Lazarus"-Fragment hingegen zeigt uns einen Versuch des Liederfürsten auf einem seinem Naturel sehr fern liegenden Gebiete, einen Versuch ganz eigenthümlicher Art, dem wir manche interessante Wahrnehmung, aber keine höchste künstlerische Befriedigung abgewinnen können. Nach dem vorgeführten Fragmente zu urtheilen, hat Schubert sein Oratorium von vorn herein nicht in dem Stile angelegt, wie er zur Behandlung biblischer Stoffe historisch berechtigt und auch erfahrungsgemäss angezeigt scheint. Er hat sich vielmehr unbedingt auf entschieden romantisches Gebiet begeben, sein Oratorium bewegt sich ausschliesslich innerhalb jener süss unstäten Stimmung, jenes zauberisch narkotischen Duftes, jener halbdunklen Mystik, die später theilweise in Wagner, theilweise in Schumann ihren Gipfelpunkt und ihre Opfer gefunden hat. Eine Monotonie, die theilweise aus der Natur des uninteressanten Textes, theils aus der recitativisch-ariosen Behandlung, die namentlich zu Anfang vorwaltet, entspringt, lässt die reichen melodischen Schönheiten nicht zu voller Wirkung gelangen. (W. Rec.)

Sicherem Vernehmen nach hat es von den beinahe bis zu den Orchesterproben gediehenen Vorkehrungen, Wagner's „Tristan und Isolde" im Hof-Operntheater zur Aufführung zu bringen, nunmehr definitiv sein — Abkommen gefunden, und zwar in Folge der von der Sängerin der Isolde abgegebenen Erklärung, dass die Partie über ihre physischen Kräfte gehe. Diese Kunde dürfte den Componisten kaum angenehm überraschen. Die Mühe monatlanger Studien wäre somit leider eine zwecklose gewesen, abgesehen von den Verlegenheiten, welche daraus dem laufenden Repertoire erwuchsen, und den kostspieligen, dabei ungenügenden Aushülfen, die herbeigezogen werden mussten, um jene Verlegenheiten zu paralysiren. — Nach der „Lalla Rookh", welche Aussicht hat, bald nach den Osterferien in die Scene zu gehen, soll eine Reprise der „Stummen von Portici" mit Ander als Masaniello beabsichtigt werden. (Bl. f. Th.)

Die Wiener Sing-Akademie veranstaltete am Chardinstag die zweite Aufführung der Bach'schen „Passions-Musik" nach dem Evangelium Matthäi und beschloss mit derselben auf eine höchst würdige Weise ihre diesjährige, von ehrenwerthen Erfolgen gekrönte Wirksamkeit. In Anbetracht der Schwierigkeiten, denen dieses schöne Institut seit nahezu zwei Jahren namentlich durch die Krankheit seines artistischen Leiters, des verdienstvollen Chormeisters Ferdinand Stegmayer, unterworfen war, kann es nur das Verdienst der tüchtigen Vereinsleitung sein, wenn die Mitglieder ungeachtet der verlockenden modernen Musik das principiel eingeschlagene Streben nach Pflege und höchster Ausbildung der classischen Kirchenmusik mit unermüdlichem Eifer und liebevoller Aufopferung unterstützen. Die Matthäus-Passion wurde der umsichtigen Leitung des Herrn Concertmeisters Jos. Hellmesberger anvertraut, der seine schwierige Aufgabe höchst anerkennenswerth durchführte.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 16. **KÖLN, 18. April 1863.** **XI. Jahrgang.**

Gluck und die Oper *).

Dieses neueste Werk des berühmten Musikgelehrten ist von der Kritik in sehr verschiedener Weise aufgenommen worden: während die Mehrzahl der Urtheiler ihm (freilich keiner unbedingt) beigefallen ist, haben sich andere eben so achtbare Stimmen gradehin erklärt, es ein leeres, überflüssiges zu nennen. Allerdings fordert die absonderliche Darstellungsweise des Verfassers, die pathetische Rhetorik, das unverhohlene Herauskehren der Subjectivität, die unmässige Breite und selbstwiederholende Einseitigkeit in Stil und Inhalt — natürlich dazu auf, dem positiven Gewinn, der aus solchen Erörterungen fliesse, desto nüchterner nachzuspüren; denn am letzten Ende muss ja doch über jede wie sehr auch verfehlte Ausdrucksweise der Gehalt, wo er irgend vorhanden ist, sich siegreich behaupten. Bei dem allem jedoch würde die Kritik schwerlich so weit aus einander gehen, wenn nicht besondere Zeit-Gegensätze hineinspielten, die, wie sie jetzt stehen, unversöhnlich scheinen.

Das Buch theilt sich in 5 Bücher: I. Vorbereitungen. II. Italische Zeit. III. Reformation der Oper. IV. Die französische Zeit. V. Der Ausgang. Die Unterabtheilungen der Bücher sind bezeichnet mit pikanten „Rubra über die Stücke" in novellistischem Stil, ähnlich wie in des Verfassers „L. van Beethoven".

„I. Vorbereitungen" enthalten geschichtsphilosophische Betrachtungen über Musik, musicalisches Drama, Geist der Menschheit, Beruf, Gluck's Herkunft, Bildung, Zeitgenossen, italische Oper u. s. w. — Verdienstlich mögen wir es achten, dass hier viele, fast alle Fäden, die in dem wunderbaren Gewebe hoher Kunstwerke zusammenlaufen, sorgfältig erlesen und gestrählt werden zu immerhin anziehendem Geflechte; schädlich wirkt jedoch eben das, was Marx für den Herzschlag seiner Darstellungen hält, diese immerwährende Berufung auf geschichtliche Nothwendigkeit, Beruf der Zeit, der Kunst, des Künstlers, und wie dies und das gar nicht anders kommen konnte etc. Dergleichen fordert den Zweifel heraus und verrennt sich selbst in Widersprüche: mindestens ist diejenige Freiheit der Völker, die der Verfasser, wie er pflegt, am Schlusse seines Werkes prophetisch herbeiruft, mit der unbedingten Geschichts-Nothwendigkeit nur durch schillernde Sophistik vereinbar. — Den grösseren Theil des ersten Buches bilden Erzählungen aus dem Zeitalter, den Bühnen- und Volkszuständen in Deutschland und Europa etc., zuletzt die allgemeine Andeutung von Gluck's Beruf, dass er nämlich das „eigenst gemässe Organ" gewesen für die Aufgabe, das Musikdrama zu reformiren, das Organ, das „der arbeitende Geist der Menschheit sich geschaffen zu diesem bestimmten Zwecke" (S. 10. 11. 455). Wo wird das bewiesen? In der Geschichte. Wie beweist es die Geschichte? Aus dem einleitend construirten Gedankenbilde der Persönlichkeit. — Bei diesen und ähnlichen Anlässen verwendet der Verfasser die allerhöchsten Worte in feierlichstem Ernst: Priester, Prophet, Altar, Sendbote, Gottheiten, Mission nicht anders als Graf Laurencin in seiner Harmonik. Solcher Missbrauch ist zu rügen — desto strenger, je verbreiteter er ist: in solchen tropischen Redensarten liegt verborgen, dass dem Sprecher sein Beruf nicht bloss heilig, sondern das einzig Heilige ist.

Gluck's Person ist gut geschildert, theils aus den Erzählungen des gemüthlichen, gar nicht philosophischen Anton Schmid (C. W. Ritter v. Gluck etc. Leipzig, 1854), theils aus den zeitgenössischen pariser Berichten; eigene Quellenforschungen im Punkte des Biographischen treten nicht hervor, daher dann manche Züge aus poetischer Phantasie ergänzt und farbenreich ausgemalt wer-

*) Von Adolf Bernhard Marx. Mit Gluck's Bildniss, seinem Autograph und Musik-Beilagen. I. Th. 464 S. II. Th. 384 S. nebst 80 S. Noten-Beilagen. Berlin, Otto Janke, 1863. 8. — Vergl. Niederrheinische Musik-Zeitung 1862 Nr. 22 und 23.

den. — Gluck's eigentlicher Musikgenius war „knapp gemessen“ (1, 11. — 2, 67. 147. 313). Ueber seinen inneren Bildungsgang ist wenig auszumitteln, weil Gluck erst im 18. Lebensjahre sich für die Kunst entschieden, bald als Musicant umher gezogen, dann 4 Jahre lang San Martini's Unterricht genossen, darauf seinem Berufe praktisch gelebt, eigene Tagebücher aber nicht hinterlassen hat. Die zusammenfassende Beschreibung von seiner Art und Kunst 2, 306—323 enthält vieles Interessante; unbequem sind jedoch die Wiederholungen und die gar sehr in abstracten Psychologemen sich ergehende Darstellungsweise, wogegen die concreten Mittheilungen und Exegesen, wenn auch bestreitbar, doch immer anregend sind. Dankbar nehmen wir auch die reichlich gebrachten Beispiele entgegen: nur einige Mal wünscht man sie vollständiger, bei kritischen Beweisführungen, z. B. 2, 228. — 2, 79. 80. — Anderes Persönliche zwischenein gestreut ist mit begeisterter Theilnahme geschrieben, Anekdoten nicht zu viel, Zeitbetrachtungen nebst Parallelen, Reflexionen etc. reichlich eingefügt. Besonderes Gewicht legt der Verfasser auf die von Haus aus mitgebrachte „Dienstlichkeit“ seines Helden, kraft welcher er trotz künstlerischen Selbstgefühls dem Adel, dem Hofe, dem Publicum dienstbar gewesen, zumal in dem elendigen damaligen Deutschland, wie es aus Schlosser's Geschichte des 18. Jahrhunderts, als untrüglicher Quelle, abgemalt wird (1, 154. 155. 211. — 2, 133). Es war kaum nöthig, dies so oft zu versichern; unangenehm werden aber solche Erwägungen, wenn zu dem dienstlichen Charakter der ehrgeizige, nach Rang und Reichthum dürstende dargestellt, und dann jener mitleidig entschuldigt, dieser dagegen für wohlberechtigt erklärt wird, 2, 147. Vergl. die Ordensgeschichte 2, 214. 267, mit zeitgemässer Verspottung des sklavischen Ordenswesens.

Das II. Buch, überschrieben „Italische Zeit“, erzählt von der vor-reformatorischen Periode des Künstlers, wo er, dem Zeitgeschmacke „dienstlich“ ergeben, allerlei wälsches Zeug componirte, Zauberopern, Schäfer- und Ritterspiele, Ballets; Andeutungen anderen Strebens kommen daneben vereinzelt und allmählich hervor als „Erwachen und Aufrichten zum Fortschritt“ in den eigenen Idealen und im Anlehnen an andere Grössen, namentlich Rameau und Händel. Von dem Letzteren hat Gluck wenig empfangen; da auch Händel sich zu ihm, Anfangs abwehrend, später gnädig protectionistisch verhielt (1, 133), so hat Gluck von ihm in der That wenig „davongetragen“, doch war die Frucht seiner londoner Reise, dass er „von Händel schied als ein Gehobener und Gekräftigter“ (1, 150)!

Das III. Buch: „Reformation der Oper“, ergeht sich nun mit grosser Kühnheit im Gebiete der historischen Construction: es ist der Wendepunkt von Gluck's Künstlerschaft, eingetreten während des wiener Lebens 1760, wo er an seinem bisherigen Treiben Ungenüge empfand, so dass es ihn anders wohin trieb — wohin? ahnte er nur, da sein Eigenstes ihm in der „Semiramis“ und im „Telemach“, den wälsch gesinnten Opern, zum Bewusstsein gekommen sein „musste“ (284. 285). Dieses „Musste“ ist nun unserem Verfasser so unzweifelhaft, dass es „mit psychologischer Nothwendigkeit voraus zu sagen“ war (286). Hinfort waltet dann die „logische Nothwendigkeit der Geschichte“ durch einen grossen Theil des Werkes, namentlich bei allen Wendepunkten, unerklärlichen Ereignissen, Fortschritten (vergl. 1, 7. 37. 286. 175. 304. — 2, 14. 94. 344. 377) etc. — welchem allem man nur dann getrost beistimmen kann, wenn die Nothwendigkeit der Sache selbst zuvor erwiesen ist, z. B. dass es überhaupt ein musicalisches Drama geben müsse. Wer diese nicht erkennt, wird über jene Beweisführungen gleichgültig hinweg gleiten; wer sie aber annimmt oder anerkennt, wird sich doch erlauben, zu zweifeln, ob es mit jener Cirkelbewegung „die Sache war nothwendig, also kam sie zu rechter Zeit vom rechten Manne“ —, und: „Der Mann war dazu berufen, also geschichtlich nothwendig“, denn wirklich seine Richtigkeit habe. Uns scheint der Schade da zu liegen, wo auch andere Schäden verborgen sind; alle geistvolle Construction der Geschichte geräth auf Abwege, wenn sie nicht entweder die Offenbarung des lebendigen Gottes zum Ausgang nimmt und ihr mit Demuth nachspürt: oder mit wirklich metaphysischem Scharfsinn sowohl das Ding als sein Werden und Wesen *ab ovo* beweiset. Letzteres aber kann selbst im günstigsten Falle doch nur von allgemeinen Ideen, nicht von einzelnen Ereignissen und Menschen mit einigem Erfolge gelingen.— Es ist durchaus nicht befremdend, wenn dicht neben diesem scheinbar spinozistischen Logos sich eben so unbefangen der zeitgemässeste Radicalismus geltend macht, um unter dem Horte jenes ehernen Schildes desto nothwendig-freier sich zu geberden. Harmlos mögen noch die Anspielungen auf eitle Wachtparaden, legitime Kronerben, Volkswillen und dergleichen moderne Reminiscenzen mitgenommen werden (1, 246. 293. 2, 79. 200. 266); nicht so gleichgültig sehen wir aber anderswo die überwundenen Standpunkte Voltaire's und Rousseau's, so auch das Volk in Waffen, die Marseillaise (2, 76. 103. 235 etc.) zu glühenderer Färbung verbraucht. Und zu dem allem das mattgesungen alte Lied von deutscher Niederträchtigkeit (2, 22. 105. 107), während das, wenn auch verfaulte französische Volk doch gelegentlich gehätschelt wird (z. B. 2, 117 und öfter).

Die weitere Analyse des pariser Novellenstils, in wel-

chem die romanischen Kurzzeilen Alex. Dumas' und Victor Hugo's mit Behaglichkeit nachgeahmt werden, fast wie in den Mozart- und Bach-Romanen unserer deutschen Novellisten, erlassen uns die Leser wohl. Wenden wir uns zu den gehaltvolleren Seiten des Werkes, der positiven Darstellung künstlerischer „Thaten", der technischen Entwicklungen, der ästhetischen Kritik.

Von dem, was Gluck geleistet, ist eine vollständige Uebersicht gegeben: indem wir das mit Dank anerkennen, beklagen wir doch die Weitschweifigkeit, mit der auch die geringeren Arbeiten durchgenommen werden, während von den vorzüglichen gern mehr gehört wäre, namentlich von den Peripetieen der beiden Iphigenien, der Armida und des Orpheus. In der Beurtheilung der einzelnen Melodieen zeigt sich oft ein feiner Tact und eine absonderliche Bildsamkeit der Sprache, das Verborgene auszusagen. Diese ästhetische Kritik ist auch in früheren Arbeiten unseres Verfassers, wenn man einige Ueberschwänglichkeiten abrechnet, das Gelungenste; dem grösseren Theile kann man beipflichten; Einzelnes wird immer streitig bleiben. Dass man durchaus Componist sein müsse, um ein sicheres Urtheil zu finden (2, 231), mag zugestanden werden, sofern der Sinn ist: wer sich niemals selbst versucht in eigenem Werk, wird auch Anderer Werke nie vollkommen begreifen; — soll es aber heissen: Nur ein genialer, mindestens namhafter Componist hat das Recht, mitzusprechen — dann trifft der Spruch nicht, da manche schöpferische Künstler fremdes Werk misskennen, während umgekehrt unser Verfasser seinen Ruhm und sein Urtheilsrecht keineswegs durch seine Compositionen erworben hat. Dass aber kritische Gabe und Gesinnung mit philosophischer oder künstlerischer nicht immer verbunden ist, davon sehen wir neuerdings immer eindrücklichere Beispiele.

Bei jenen ästhetischen Erörterungen wird mehrmals geeifert wider die Reminiscenzen-Jägerei; theilweise mit Recht, da dergleichen oft sehr kindisch angestellt wird und ein vernünftiger Maassstab nicht eben leicht zu finden ist; ungerecht aber ist, dem tiefer erfahrenen Chrysander aus der Nachweisung mancher Reminiscenzen bei Händel einen Vorwurf zu machen (1, 205. 228., vergl. 94. 202), da einerseits Händel's Zeitalter, wie Chrysander so treffend sagt, von der „Originalitätssucht" späterer Zeiten ziemlich frei war, gleichwie Phidias, Raphael und Palestrina, andererseits aber eben hier ein sehr wesentlicher Unterschied Statt findet auch zwischen gleichzeitigen ebenbürtigen Künstlern. Hat doch Händel und Mozart häufiger als Bach und Beethoven solche Selbstwiederholungen, die ihnen ganz wohl kleiden und keineswegs wegzuläugnen, sondern vielmehr psychologisch zu begreifen sind aus dem Unterschiede der Künstlernaturen: je nachdem der Einzelne mehr die Darstellung der Schönheit oder die gedankenvolle Charakteristik zur Lebensaufgabe macht, werden die verweilenden oder fortschrittigen Momente, das modelhaft Normale oder das subjectiv Excentrische mehr hervortreten. Die Forderung, dass in jedem Kunstwerk Alles neu und selbst erfunden sei, ist von Shakespeare's bis Händel's Zeit nie unbedingt weder von Künstlern noch vom Publicum so aufgestellt, wie in der folgenden Epoche, welche sich selbst den Ehrentitel der Genie-Periode erfand, und wo jeder, der Etwas heissen wollte, mindestens ein Original sein musste. Uebrigens hat Schiller im Tell eben so unbefangen ganze Scenen aus älteren Volksbüchern entlehnt, wie einst Shakespeare aus Chaucer.

Ein anderer ästhetischer Fragepunkt, der noch in der Schwebe, ist die Entscheidung über gewisse übliche Kunstformen, die sich im Verlaufe der Geschichte zu typischen Formunterschieden zu verdichten scheinen. Marx verhandelt öfter über die Namen Ouverture, Sinfonie, Sonatenform, Intrade und ähnliche. Sie beruhen auf historischer Beobachtung und erwerben ihre Namen als ein Gewohnheitsrecht; irrthümlich werden sie aber von Einigen als logisch bestimmbare Arten, von Anderen als ethisch bestimmende Normen angesehen. Dies führt zu leerem Gezänke und nutzt der Kunst und ihrer Lehre gar wenig. Die in Marx' Compos.-Lehre Ed. II. 3, 91 ... aufgestellten Beschreibungen der Rondo-Formen sind interessant entwickelt, maassgebend aber schwerlich; auch sind sie trotz ihrer mannigfaltigen Exemplificationen schwer festzuhalten und zu begreifen, namentlich in Bezug auf die Rangordnung der sogenannten fünf Rondo-Formen, denen schliesslich die Sonatenform als höhere oder höchste, gleichsam sechste, hinzutritt; so dass Marx selbst in gegebenem Falle bei erster Hörung eines neuen Werkes gar schwerlich die Rangnummer angeben würde; vergl. hier u. A. 2, 84 Anm. Die Entscheidung über die Kategorie — das Schubfach, wo ein Werk hingehört, z. B. ob ein Satz mehr Sonaten- oder Sonatinenform habe (1, 238) — ist der Kunstwissenschaft an sich vollkommen gleichgültig und hat keinen vernünftigen Sinn, als etwa zum Hülfsmittel der historischen Kritik, wenn ich z. B. entscheiden soll, ob das hier Genannte zu seiner Entstehungszeit Ouverture heissen konnte, daher echt sei oder nicht. Eine klare Definition ist um so weniger möglich, da die Meister selbst, und namentlich Händel und Bach, die Kategorieen sehr gleichgültig behandeln; am allerwenigsten ist Lob oder Tadel daran zu knüpfen, ob einer die Schuldefinition erfüllt habe, ob das Ding da „verdiene", eine Sonate oder Ouverture etc. zu heissen.

Geistreich ausgeführt sind manche technische Er-

örterungen über Accorde, Tonarten und Verwandtes. Können wir auch bezüglich der None und ähnlicher Verhältnisse, die seit Weber und Marx in eine unnatürliche Stellung hinein dogmatisirt sind, nicht durchaus beistimmen: so freuen wir uns desto mehr der naturgemässen Lehren vom übermässigen Dreiklang, der chromatischen Scala etc. (1, 73. 426), welchen sich alle nicht von falscher Romantik angesengte Leser mit uns anschliessen werden. Hervorzuheben ist die dem 2. Bande angehängte Charakteristik der Tonarten, die manches gute Neue bringt, anderes Alte lichtvoll zurecht stellt. — Von Recitativ und Declamation, namentlich französischer, ist eingänglich gehandelt 1, 65. 72. 126; vom Vocalen und Instrumentalen wiederholentlich, wo jedoch ein Tadel der Händel'schen Orchestration 1, 136 eben so wenig gerechtfertigt erscheint, als etwa zum Don Juan, wo einst Nägeli vergeblich Einspruch that gegen die klarsten, lieblichsten Tonbilder, in denen Mozart Person und Umgebung, oder auch Wirklichkeit und Lüge oft so treffend entgegen stellte, nachdem Gluck's Orest vorangegangen war (2, 279., vergl. 1, 419).

Worin die vollkommene Dramatik in Gluck bestehe, wird vieler Orten lebhaft untersucht. Nicht ausreichend aber ist es hier, zu sagen, Gluck wolle Leidenschaften erregen (2, 244) und ihm genüge nur, was Blut ziehe (1, 113, *tira sangue*); von dem Wesen der handelnden Dichtung, welche einer bestimmten ethischen Aufgabe nachringt in bestimmten Stufengängen vom Grunde bis zum Gipfel, und wie solches Wesen in tönender Kunst sich kund gebe: davon wäre eben an Gluck's Opern die Theorie wohl vollständiger abzunehmen, als hier geschehen ist. Ein guter Ansatz ist gelegentlich der Alceste gemacht (1, 353). Das: Vom Grund zum Gipfel steigen, die Aufgabe durch Gegensätze hindurchführen zu Sieg oder Untergang, dieses echte Drama aller Arten ist nicht in gewisse Kunstregeln von „Schicksals-Idee", oder von „rein menschlicher That ohne göttliche Zwischenkunft" — oder an andere ähnliche Beschränkungen gebunden; und Euripides' Dramatik ist, rein technisch angesehen, so berechtigt, wie Aeschylus, Gluck und Mozart in ihrer Auffassung.

Von Melodie und musicalischem Ausdruck ist die Rede in bald polemischer, bald lehrender Weise. Dass die Melodie auch ohne Worte sprechen könne (1, 384), wird jeder Musikfreund begreifen; wie sich zu ihr aber die Psalmodie verhalte, das ist nicht klar gemacht, wo es am Orte gewesen wäre, sondern die letztere fast nur als das Verkehrte, künstlerisch Verwerfliche genannt, neben dem Choralartigen, Kloster- und Nonnenhaften (vergl. 1, 385. 2, 270); eine Ansicht, die man der Consequenz wegen loben kann, denn sie findet sich bei Marx auch sonst häufig. Gelegentlich der französischen Declamation, welche Gluck so sehr liebte, ist zu bedenken, ob nicht Rousseau mit seinem Zweifel an ihrer Schönheit endlich doch Recht behalte (vergl. 2, 107), sei's auch nur der lahmen Trochäen halber, die, am Ende der musicalischen Phrase häufig gebraucht, sehr ermüdend sind, vergl. die Beispiele 2, 271. 275. 276, deren Tonfall bei Meyerbeer und neueren Italiänern freilich wieder beliebt wird, aber deutschen Ohren doch widerlich klingt, z. B. in dem berühmten Duett der Hugenotten zwischen Valentine und Raoul: *à la lueur de ces torches funèbres.*

Ueberhaupt ist die Exegese der Melodieen nach ihrer schönen und verständigen, oder idealen und declamatorischen Seite, in diesem Werke, wie in den früheren unseres Verfassers, zwar oft mit vielem Glück durchgeführt; einzelne streitige Fälle hat er aber nicht überzeugend erledigt, so unter Anderem die vielbesprochene Arie des Orpheus nach dem zweiten Verlust seiner Gattin:

(Che farò senza Euridice
Dove andrò senza il mio ben —)

J'ai perdu mon Eurydice
Rien n'égale mon malheur —

über welche Hanslick „Vom musicalisch Schönen" II. Ed. S. 25 die französische Ansicht mittheilt, dass die Melodietöne eben so wohl, ja besser zum Gegentheil der Worte sich eigneten

j'ai *trouvé* mon Eurydice
rien n'égale mon *bonheur*

wo Marx die künstlerische Rechtfertigung der Gluck'schen Melodie 1, 328—2, 373 mehr geistreich als zwingend durchführt; denn überwaltend ist allerdings der Ton sanfter Freude, der in dramatischer Hinsicht mindestens anders motivirt sein müsste, als dort geschieht.

Vieles von dem, was das Geheimniss der melodischen Schönheit angeht, wird wohl immer unsäglich bleiben, und dem feinsten Scharfsinne nur annähernd gelingen, zu umschreiben, weil alles Schöne nur in der Wissenschaft des Unbegreiflichen (wie Schelling die Speculation der Mathematik, der ganz begreiflichen, gegenüber nennt) seine Erklärung findet. Eben so unbegreiflich, aber doch wirklich, wie das Ich, die lebendige Persönlichkeit, ist auch die Melodie, vergl. 2. 48; und darin ist sie zuweilen über dem Worte: „Das Wort kann lügen und heucheln, die Musik nicht", 2. 319.

Der Gesammt-Eindruck des Werkes wird, wie das mehreren Büchern unseres Verfassers widerfahren, verschiedenartig sein und bleiben. Dass es eine fühlbare Lücke im historischen Gebiete unserer Kunst erfülle, wird Niemand behaupten; zudem ist des Verfassers eigenes Urtheil über Gluck nicht immer so enthusiastisch gewesen, wie es

hier im biographischen Gebiete geschehen; vergl. sein Buch: Die Musik des 19. Jahrhunderts; — und das Vertrauen zu seiner historischen Kritik und Kunst ist seit „Beethoven: Wirken und Schaffen", selbst nach kürzlich erschienener zweiter Auflage, nicht gewachsen. Dass mehr die praktische Lehre als die wissenschaftliche Forschung des Verfassers Gebiet und Beruf ist, bezeugen seine bisher erschienenen Werke; die lange versprochene „Musikwissenschaft" lässt auf sich warten; unterdess erheben sich andere Kräfte, die auf diesem Felde zu wirken berufen neue Bahnen aufschliessen, in Chrysander's Jahrbüchern.

Die Ausstattung des Marx'schen Werkes ist splendid, mit einer zumal durch unmässig zahlreiche französische Zeilen-Absätze und leere Zwischenseiten bewirkten Raumverschwendung. Dabei dürfen wir bei sonst sorgfältiger Correctur doch die folgenden Druck- und Schreibfehler nicht ungerügt lassen. Es ist zu lesen:

Band 1, S. 35 Z. 5 ixionisch — 36*) dialo*go* — 67, 1 Feustking — 126 das dritte Viertel im Notenbeispiel muss 2 Achtel haben — 157 **) Canta*trici* — 289, 25 Erinnyen — 314 Tact 6 am Ende $\frac{3}{16}$ — 357, 3 Ananke — 398, 6 Hera — 409 in der mittleren Notenzeile T. 2 ist ¼ zu viel — 433, 6 und: espor*mi al* — 459, 11 und ihr st. ihrer. — Band 2, 89, mittlere Notenzeile unten muss Violinschlüssel haben — 368, 14 u.: *Es* st. E. E. Krüger.

Das Universal-Lexikon der Tonkunst

von Eduard Bernsdorf.

Es hat Herrn Eduard Bernsdorf gefallen, in dem von ihm herausgegebenen, bei Joh. André in Offenbach gedruckten Universal-Lexikon der Tonkunst, wovon der 3. Band dem Unterzeichneten erst jetzt zu Gesicht gekommen, auch über mich einen geschichtlich wahr sein wollenden Lebensabriss zu bringen, in welchem unter Anderem dem Satze, der mein Verhältniss zu Beethoven betrifft, folgender Nachsatz angehängt erscheint: „Dass sich Schindler übrigens auch, auf dieses Zusammensein gestützt, bei seiner Anwesenheit in Paris im Jahre 1842 auf seinen Karten als *Ami de Beethoven* introducirte, ist wohl allgemein bekannt."

Was vor langen Jahren schon in einem der verbreitetsten Blätter Deutschlands in evidentester Weise als leichtfertige Erfindung von Heinrich Heine dargelegt worden und abgethan war, das erdreistet sich Herr Bernsdorf als wirkliches Factum wieder vorzubringen und somit meinem Charakter einen Makel aufzudrücken, der demselben für alle Zeit zu eigen bleiben soll. In Anbetracht, dass das deutsche Publicum seit vollen vierzig Jahren Zeuge meiner künstlerischen Wirksamkeit und Gesinnung nach mehreren Seiten hin gewesen, auch aus diesem Grunde fühle ich mich verpflichtet, den mich im genannten Lexikon betreffenden ehrenrührigen Passus aufs ernsteste zu nehmen, daher ich die Redaction dieser Musik-Zeitung höflichst ersuche, dem Vorliegenden den nöthigen Raum gönnen zu wollen.

Diejenigen unter den lebenden Künstlern und Kunstfreunden, die um die vierziger Jahre unserer Epoche schon mündig waren und der musicalischen Presse einige Aufmerksamkeit zuwandten *), werden sich vielleicht zu erinnern wissen, dass der schon damals in Paris wohnende Heine längere Zeit hindurch der augsburger Allgemeinen Zeitung Briefe kritischen Inhalts zu schreiben pflegte, in denen Staatsmänner und Künstler in immer schnöder Weise mit allem diesem Correspondenten zu Gebote stehenden Vorrath an Witz, Spott und Hohn tractirt worden. Unter den Künstlern waren es insbesondere die Musiker, die Heine, selbst aller Musik abhold und auch vollkommen ignorant in dieser Kunst, am meisten zu begeifern liebte, nur einen ausgenommen, Franz Liszt, dessen Verehrer und Vertheidiger er zur Zeit gewesen. Wiederholte aus Paris an die Redaction der Allg. Ztg. ergangene Reclamationen in Betreff von Heine's ehrverletzendem Gebahren fand man in Augsburg für gut, zu „reponiren", wahrscheinlich aus dem Grunde, weil den Lesern der Allg. Ztg. das wohlschmeckende Ragout aus der unsaubern Küche dieses beliebten Correspondenten nicht entzogen werden sollte. Ausserdem hatte Heine's Dichterruhm und sein Anhang im jungen Deutschland in hohem Grade des Mannes Uebermuth gesteigert.

Aus solcher Stimmung war auch der Brief hervorgegangen, den die Beilage zur Allg. Ztg. vom 29. April 1841 gebracht, in welchem verschiedene sehr geachtete Musiker schwer verletzt und gleichzeitig auch des Unterzeichneten, ohne jedoch ausdrücklich seinen Namen zu nennen, gedacht worden. Das mich darin Betreffende beginnt: „Minder schauerlich als die Beethoven'sche Musik war für mich der Freund Beethoven's, *l'Ami de Beethoven*, wie er sich hier überall producirte, ich glaube sogar auf Visitenkarten." Weiterhin moquirt sich Heine über die mir eigen sein sollende „Leichenbittermiene" und ganz besonders über meine „entsetzlich weisse Cravatte". Wenn ein bevorzugter Dichtergeist sich bis zu derlei Albernheiten

*) Herr Bernsdorf sass zu jener Zeit noch auf den Schulbänken seiner Vaterstadt Dessau.

herabwürdigt, so hat er sich und sein Thun schon selber gerichtet.

Damit aber meine Erwiderung in Augsburg nicht das Schicksal der pariser Reclamationen erführe, überschickte ich dieselbe der **Deutschen Allgemeinen Zeitung** nach **Leipzig**, die zur Zeit schon in allen pariser Lese-Cabinetten zu finden war (Beilage zu Nr. 173, am 22. Juni 1841). Der Inhalt züchtigte den verleumderischen Heine in einer Weise, zu der sich damals schwerlich ein Anderer entschlossen haben würde, auch aus Furcht vor der grossen Schar seiner Jünger in der Journalisten-Clique. Es braucht kaum versichert zu werden, dass solche Sprache über Heine's Urtheilslosigkeit in Sachen der Musik und dessen schmählicher Missbrauch der Presse zum Nachtheil so vieler tüchtiger Männer auch in Deutschland Aufsehen erweckt hat. Um von der Wirkung dieses Panegyrikus auf den Betreffenden zu sprechen, darf im Gefühle voller Genugthuung gesagt werden, dass das Land dadurch von dem giftspeienden Drachen für immer befreit war; er zuckte nicht mehr. An Dank für diese That hat es nicht gefehlt, als ich im Spätherbst desselben Jahres wieder nach Paris zurückkam.

Da Herr Bernsdorf mit der Deutschen Allgemeinen Zeitung als deren musicalischer Referent in Verbindung steht, so wird es ihm ein Leichtes sein, die bezeichnete Beilage nachzuschlagen, um sich Ueberzeugung zu verschaffen, wie exemplarischer Leichtsinn und verleumderisches Gebahren dort bestraft sind, — was er sich wohl zu Gemüthe führen möge. Und wenn Herr Bernsdorf seiner Ehrenhaftigkeit selber ein Zeugniss ausstellen will, so wird er nicht säumen, jene Erwiderung unverkürzt dem Publicum vorzulegen, damit auch die Witwe von Louis Spohr zu Kassel von diesem Panegyrikus Kenntniss erhalte *).

Eine andere Stelle in dem von Herrn Bernsdorf mir gewidmeten Lebensabriss ist nachstehende: „Hauptsächlich ist er als Mitarbeiter verschiedener musicalischer Zeitschriften thätig, und als solcher fühlt er vornehmlich sich berufen — die Berechtigung dazu ist ihm allerdings schon von manchen Seiten abgesprochen worden —, in Sachen Beethoven's, seiner Werke und der Ausführung derselben die Autorität zu spielen."

Auf diese wahrhaft unverschämte Aeusserung des noch immer unmündig scheinenden Herrn Bernsdorf ist einfach zu erwidern, dass die 1831 zur Wiener Theaterzeitung von mir allein verfassten Beilagen, von deren Existenz Herr Bernsdorf Kenntniss hat, in Folge Aufforderung von ausgezeichneten Künstlern und Kunstfreunden Wiens zu Stande gekommen waren, dass ihr Inhalt fast ausschliesslich Beethoven's und Schubert's Musik zum Gegenstande der Besprechung gehabt und fortan haben sollte, dass die Verlagshandlung Diabelli & Co. sämmtliche Kosten der Auflage dieser Beilagen getragen und für die Folgezeit zu tragen zugesichert hatte, dass jedoch dieses Unternehmen nur durch meine zu Ende desselben Jahres erfolgte Abreise von Wien eine Unterbrechung erlitten hat. Diese Thatsachen müssen hier angeführt werden, weil sie den hohen Grad des von Fachmännern mir geschenkten Vertrauens in diesen Dingen constatiren, denen es wohl bekannt war, welches Vertrauen Beethoven selber in Bezug auf Verständniss seiner Schöpfungen mir laut bewiesen hatte. Uebrigens darf ich wohl an die sachkundigen Leser meiner Schriften über Beethoven wie auch meiner vielen Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften appelliren und die weitere Beleuchtung der Bernsdorf'schen Unverschämtheit mir ersparen **).

Aber unterlassen darf ich nicht, diesem wahrheitsliebenden Manne meinen Dank hiermit auszusprechen für die Kunde, der zufolge ich im Jahre 1831 Dom-Capellmeister in Münster geworden. Das war mir selber bis jetzt unbekannt und ich bin nicht wenig davon überrascht. Was ist doch Herr Bernsdorf für ein gründlicher Forscher in verwickelten Verhältnissen Jener, die mit ihm auf der Stube wohnen! Da muss doch nothwendiger Weise auf die aus gediegener Feder erflossenen Beurtheilungen dieses Universal-Lexikons hingewiesen werden, die in diesen Blättern gleich nach Erscheinen der ersten Lieferung — diese noch unter Schladebach's Redaction — in Nr. 22, 1855, dann wieder in Nr. 37, 1856, und zum dritten Male in Nr. 1 des laufenden Jahres zu lesen waren. Das Ergebniss dieser kritischen Untersuchungen über den kunstliterarischen Werth dieser leichtfertigen Compilation des Herrn Bernsdorf erhellt zur Genüge aus nachstehenden Worten: „Was soll nun eigentlich solch' ein Buch in der Welt? Kann der Erfolg ein anderer sein, als das oberflächlichste Geschwätz über Musik und Musiker zu begünstigen und noch weiter verbreiten zu helfen, als es leider schon verbreitet ist?" (Vergl. Niederrhein. Musik-Ztg. Nr. 1, S. 4, 1863.) **A. Schindler.**

*) Siehe Spohr's Selbstbiographie, II, 249.

**) Ja wohl! Uebrigens verdienen die Angaben einer von wissenschaftlicher Oberflächlichkeit, Gewissenlosigkeit und Liederlichkeit strotzenden Buchmacherei, wie sie besagtes Lexikon überall aufweist, gar nicht so ausführliche Widerlegungen.
Die Redaction.

Julius Grunwald †.

Köln, 17. April 1863.

Heute Morgen, um $4\frac{1}{2}$ Uhr, erlag Julius Grunwald, Concertmeister am hiesigen Orchester und Lehrer am Conservatorium der Musik, der schon lange an seinem Leben zehrenden Krankheit. Die genannten Musik-Institute verlieren an ihm einen pflichttreuen, thätigen und geistvoll anregenden Mitarbeiter, die Tonkunst und das musicalische Leben in hiesigen Kreisen einen Künstler ersten Ranges und ein treibendes Element, seine Schüler einen geliebten Lehrer, seine Freunde einen liebenswürdigen und edeln Freund. Seit dem Jahre 1856 nannten wir ihn den unserigen, wunderbar entwickelte sich sein Talent, und in der schönsten Blüthe desselben raffte ihn der Tod in seinem neunundzwanzigsten Lebensjahre dahin! Am Montag den 20. d. M., Nachmittags um 3 Uhr, werden wir seine irdische Hülle zu der friedlichen Stelle geleiten, wo Franz Hartmann und Theodor Pixis ruhen!

Zehntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 14. April 1863.

Programm. I. Theil. 1. Ouverture zur Oper Euryanthe von C. M. von Weber. 2. Arie für Sopran aus der Oper Sargines von Paer (Frau Offermans van Hove). 3. Concert für Pianoforte in *B-dur* (Op. 67) von W. A. Mozart (Herr Capellmeister F. Hiller). 4. „Die Nacht", Hymne von M. Hartmann, für zwei Solostimmen (Sopran und Tenor), Chor und Orchester componirt von F. Hiller. II. Theil. 5. Sinfonie Nr. V. in *C-moll* von Beethoven.

Ueber die Hymne von F. Hiller (Op. 99. Verlag von Leuckart in Breslau) haben wir in Nr. 26 vom vorigen Jahrgang dieser Blätter bei Gelegenheit ihrer Aufführung auf dem hiesigen Musikfeste bereits ausführlich gesprochen. Die Ausführung am 14. d. M. konnte nur in den Chören und im Orchester einen Vergleich mit der früheren, eben erwähnten, aushalten: der Vortrag der Sologesänge durch Frau Offermans aus dem Haag und Herrn Göbbels aus Aachen stand dagegen nicht auf gleicher Höhe mit dem Schwung der Chöre. Die Orgel, für welche Hiller für dieses Concert eine besondere Stimme hinzugefügt hatte, vergrösserte den an sich schon imposanten Eindruck der Chöre.

In der Arie mit obligater Clarinette aus Sargines von Paer, welche immerhin noch eine brillante Concert-Arie ist, bewährte sich Frau Offermans als eine sehr gebildete Sängerin, obgleich die Stimme in Folge einer Indisposition nicht ganz die frühere Frische zeigte.

Herr Capellmeister Hiller erfreute die zahlreiche Zuhörerschaft durch den unnachahmlich schönen Vortrag des Clavier-Concerts in *B-dur* Op. 67 von Mozart und gewährte dadurch einen Kunstgenuss, der nach ihm, dem letzten Meister der Mozart-Hummel'schen Schule, für das kommende Geschlecht ganz und gar verschwinden dürfte. Möge das gegenwärtige denn noch recht oft dadurch entzückt werden!

Das Orchester hatte das Concert mit Weber's Ouverture zur Euryanthe eröffnet und beendigte es mit einer trefflichen, begeisternden Ausführung der *C-moll*-Sinfonie von Beethoven, welche den glänzenden Schluss der Saison bildete.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Der König von Preussen hat dem Geiger Sivori den Kronen-Orden 3. Classe verliehen.

Am 27., 28. und 29. Mai findet in Königsberg das dreitägige dritte Musikfest Statt, zu welchem Anton Rubinstein aus Petersburg als Dirigent berufen worden ist.

Liegnitz. Unser Landsmann, der königliche Musik-Director Jean Vogt, hat sein Domicil seit dem Herbste v. J. in Dresden und findet daselbst als Lehrer und Componist verdiente Anerkennung. Sein Oratorium: „Die Auferstehung des Lazarus", welches kürzlich in Dresden zur Aufführung gelangte, fand eine sehr günstige Aufnahme und wurde von Fachmännern als eine Composition bezeichnet, die viel Beachtung verdient. Der von ihm verfasste „Nachtgesang" macht überall, wo er zur Aufführung gebracht wird, einen grossartigen Eindruck.

Darmstadt. Das 3. philharmonische Concert grossherzogl. Hofmusik am 7. März hat gleich den früheren das Publicum sehr befriedigt. Das Orchester führte die Mendelssohn'sche Sinfonie und die Ouverture zu Spohr's Jessonda in gewohnter Virtuosität aus. — Herr Wolters erfreute, wie immer, durch seinen schönen Gesang. Besonderes Interesse erhielt auch noch das Concert durch die Mitwirkung einer jungen Clavierspielerin, Fräulein Anna Mehlig aus Stuttgart, Schülerin der stuttgarter Musikschule, mit dem Vortrage der drei Sätze des *H-moll*-Concerts von Hummel. Bei ihrer unverkennbaren Begabung ist es eine Pflicht, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde der jungen Dame zuzuwenden.

Der Tenorist Wachtel hat von dem Grossherzoge von Hessen die goldene Medaille für Kunst etc. erhalten.

Das V. Mittelrheinische Musikfest in Darmstadt ist auf den 16. August d. J. festgesetzt worden. Die Musik-Aufführungen sollen, wie schon im vorigen Jahre beschlossen war, im Theater Statt finden, jedoch hofft man, dass das ungleich günstigere und ein grösseres Publicum fassende Zeughaus dazu bewilligt wird.

Am Sonntag den 12. April kam in Darmstadt Gounod's „Königin von Saba" zum letzten Male für diese Saison zur Aufführung, indem gegen Ende des Monats das ganze Hoftheater-Personal nach Mainz übersiedeln und während der Anwesenheit des Grossherzogs daselbst, welche den ganzen Monat Mai über dauern soll, im mainzer Theater zwanzig Vorstellungen geben wird.

Mannheim. Für das im Juli d. J. in Frankfurt a. M. zu haltende deutsche Männer-Gesangfest wurde vom Präsidium der vereinigten frankfurter Männergesang-Vereine ein Preis von zehn Ducaten auf die beste Composition einer Fest-Cantate ausgesetzt

und zu Preisrichtern Capellmeister Ignaz Lachner, Componist W. Speier und Musik-Director Hauff erwählt. Unter 17 Bewerbern hat Herr Kuhn von hier den Sieg davon getragen.

Am 13. März ging Abert's Oper „König Enzio" in Karlsruhe in Scene, und fand auch dort eine sehr freundliche Aufnahme.

Gouvy's dreiactige Oper, zu welcher Moriz Hartmann den Corneille's „Cid" entlehnten Text gedichtet hat, ist nun fertig und soll in Mannheim bald zur Aufführung kommen. [?]

(Bl. f. Theat., Mus. u. K.)

München. Fräulein Molique, Tochter des berühmten Componisten und Violinspielers Molique in London, hat hier eine sehr besuchte Soirée gegeben, in welcher sie als Clavierspielerin sich des grossen Künstlernamens würdig zeigte, indem sie in dem Vortrage eines Trio von Molique, Variationen von Mendelssohn, einer Sonate von Beethoven und eines Salonstückes von Pacher grosse Bravour und beseelten Ausdruck bekundete.

München. Am 16. März ging Fél. David's Oper „Lalla Rookh" zum ersten Male über unsere Bühne. Die Musik David's fand hier eine Aufführung, die nichts zu wünschen übrig liess, und die Intendanz hatte die Oper in Bezug auf Decorationen und Costume prachtvoll ausgestattet. Kein Wunder also, dass enthusiastischer Beifall sowohl die Leistungen der darstellenden Künstler, so wie der beiden königlichen Hoftheatermaler Döll und Quaglio und des Hoftheater-Maschinisten Penkmayer anhaltend begleitete. Die Hauptpartieen waren in trefflicher Weise besetzt durch die Damen Fräulein Stehle (Lalla Rookh) und Fräulein v. Edelsberg (Mirza) und die Herren Grill (Nureddin) und Bausewein (Kadi). Orchester und Chor leisteten Vortreffliches. (Südd. M.-Z.)

Leipzig. Am 3. April fand hier in der Thomas-Kirche die Aufführung der Matthäus-Passion von Seb. Bach unter Leitung des Capellmeisters Reinecke Statt. Als Solisten fungirten Herr Director Beer aus Bremen (Bass), Herr Dr. Gunz aus Hannover (Tenor) und die Damen Fräulein Ida Dannemann (Sopran) und Frau Leo (Alt). Von den genannten Solisten konnten uns nur die Herren befriedigen, da die Damen, und zwar namentlich Frau Leo mit ihrem unangenehmen Stimmansatze, ihren Aufgaben in keiner Weise gewachsen waren. Was sollen wir aber von den Chören sagen? Ist Leipzig wirklich nicht mehr im Stande, eine exacte und sichere Durchführung in Chorsätzen herzustellen? — Ein Localblatt meint sehr richtig: „was soll man auswärts zu solchem Treiben sagen, das doch sicher nicht zum Ruhme Leipzigs beitragen kann?" Wir behaupten, dass auf diese Weise die Chor-Aufführungen mehr und mehr rückwärts schreiten und nach und nach dahin kommen werden, dass sogar kleinere Provincialstädte einen sichereren Chor aufweisen können, als man ihn in Leipzig zu hören vermag. Wir sprechen natürlich hier von dem Chore, welchen die Concert-Direction zu ihren Aufführungen gewinnt, da wir den Riedel'schen Verein unter Leitung seines vortrefflichen Dirigenten Riedel bereits sehr wacker singen hörten. — Beregte Aufführung konnte also im Ganzen betrachtet keineswegs genügen, da die Chöre ohne Präcision gesungen wurden und die Solistinnen ihre Partieen nicht genügend durchführten. Möchte es in dieser Hinsicht hier bald besser werden! π.

Wien. Im Burgtheater spielte kürzlich Fräulein Janauschek als dritte Gastrolle, statt der Phädra, die Lessing'sche Orsina, und zwar mit bedeutendem, wohlverdientem Erfolge.

Im Opern-Theater tauchte plötzlich ein neuer Tenorist auf. Er heisst Dalfy und sang den Gomez im „Nachtlager". — Das Engagement des Herrn Wachtel auf fünf Jahre um den fabelhaften Preis von 18,000 Gulden jährlich soll bereits definitiv entschieden sein. Der Sänger wird im September seinen Eintritt halten.

Wagner's „Tristan und Isolde" ist nun wieder auf unbestimmte Zeit, im günstigsten Falle auf den Anfang der nächsten Saison, verschoben — nachdem das Opern-Theater diese ganze Saison daran studirt —, 57 Proben davon abgehalten — und Manches darüber versäumt hat.

Bern. Unser 4. Abonnements-Concert enthielt: Beethoven's Pastoral-Sinfonie, Moscheles' Clavier-Concert aus *G-moll*, vorgetragen von Herrn Frantzen, und die Tell-Ouverture. Ausserdem sang Herr Marchesi, und unser Herr Wagener gab eine hübsche Fantasie für Horn zum Besten. — Im 5. Concert hörten wir Mozart's *D-dur*-Sinfonie und die Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn. Die willkommensten Gaben aber brachte diesmal Herr Concertmeister David, welcher ein Violin-Concert von Viotti, so wie eine eigene Composition, „Variationen über ein russisches Volkslied", vortrug. In einem Concert, das die Musikgesellschaft im Theater veranstaltete, wurden die Sinfonie und Ouverture des letzten Concerts wiederholt und dazu durch Herrn Franck Beethoven's Clavier-Concert aus *Es-dur*, so wie durch Herrn Brassin Spohr's 8. Violin-Concert (Gesangsscene) vorgetragen. Noch ist der drei Concerte zu gedenken, welche die hiesigen Vereine veranstalteten: die „Liedertafel", der „Frohsinn" und der „Studenten-Gesangverein". Herr Methfessel, Vice-Director der Musikgesellschaft, gab sein Benefiz-Concert, in welchem er auf seinem Instrument, dem Violoncell, mitwirkte.

Paris. Thalberg veranstaltet auch jetzt wieder, wie im vorigen Jahre, einen Cyclus von Clavier-Soiréen im Erard'schen Saale. Die erste sollte am 8. April Statt finden.

Im zweiten am 8. März Statt gehabten Concert R. Wagner's in Petersburg kamen zur Aufführung: *C-moll*-Sinfonie von Beethoven und Piecen aus den beiden Opern „Tristan und Isolde" und „die Meistersinger von Nürnberg". Die erstgenannte Oper lieferte „das Präludium" (Liebestod) und Finale (Verklärung), die letztere „die Versammlung der Meistersängerzunft", „Pogner's Anrede" (Bass-arie, von Mr. Soboleff gesungen) und die Ouverture. Ausserdem kam aus dem zweiten Theile der Nibelungen „die Walküre" und Sigmund's „Liebesgesang" zur Aufführung. — Ein drittes Concert gab Wagner im grossen Theater. Es fand am 10. März Statt und führte folgende Nummern vor: Die Ouverture, die Entrée-Scene der Elisabeth und das Duett derselben mit Tannhäuser aus „Tannhäuser", das Vorspiel und die Balcon-Scene aus „Lohengrin", die Cavalcade aus der „Walküre", Sigmund's Liebes- und Schmiedegesang, Wotan's Lebewohl an Brunhild und den Tannhäusermarsch.

(Bl. f. Theat., Mus. u. K.)

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 17. KÖLN, 25. April 1863. XI. Jahrgang.

Julius Grunwald.

(Nekrolog.)

Verhallt sind die Trauerklänge, die gestern Nachmittag den feierlich stillen Zug begleiteten, der hinter einem mit Lorbern bekränzten Sarge sich langsam durch die Strassen Kölns bewegte. Hunderte von trauernden Freunden und Mitbürgern bildeten ihn und Tausende standen theilnehmend und mit ihnen Leid tragend in gedrängten Reihen, denn eine grosse Zahl von ihnen hatte Den gekannt und geliebt, den man zur Ruhe brachte, und Alle wussten und empfanden mit Wehmuth, dass der Tod einen hochbegabten und edeln Menschen in der Blüthe der Jahre dahingerafft. Das offene Grab umstanden Männer und Jünglinge, Frauen und Jungfrauen, dem Künstler, der sie so oft begeistert und entzückt, eine Thräne zu weihen, den letzten Zoll des Dankes für die himmlischen Töne, mit deren Klang er so oft ihr Herz zu den edelsten Empfindungen bewegt hatte. Ein anderer Kranz von Freunden umgab die Ruhestätte und stimmte feierliche Gesänge der Ergebung in Gottes Rath und der Hoffnung auf Wiedersehen in einer anderen Welt an. Und als die Töne und die Worte des geistlichen Redners verklungen, als der dumpfe Wiederhall der Erde, welche Freundeshand auf die Bretter warf, uns durchschauerte, da brach manches Auge in Thränen aus und auch das Herz in der Männerbrust empfand tief die Vergänglichkeit auch der herrlichsten Gaben, womit die Menschen auf Erden prangen.

Und um das Grab das frische Grün des Lebens, die Blüthenpracht der Fluren des Friedhofes!

Das Ewige ist nicht dem Tode unterthan,
Und Erd' und Himmel wandeln ruhig ihre Bahn.
Frühling umzieht sie stets mit neuem Blumensaum,
Wenn schlummernde Natur erwacht aus ihrem Traum.
Und Du, Vergänglicher, mit Deiner Spanne Leben,
Rufst Du in Deinem Stolz: Mir ward all das gegeben?
Kein Blatt verwelkt um Dich, kein Lüftchen wird ersteh'n,
Nur einen leisen Hauch der Klag' um dich zu weh'n.
Doch anders regt es sich in warmen Menschenherzen —
Da bleibt die Liebe Dir, der Wehmuth stille Schmerzen.

Julius Grunwald war den 21. August 1834 zu Posen geboren. Seine musicalischen Anlagen zeigten sich sehr früh und wurden im Conservatorium zu Prag, namentlich durch Moriz Mildner's, des ausgezeichneten Violinisten, Unterricht, so ausgebildet, dass er schon als Knabe öffentlich spielte und in Prag und in Leipzig Aufsehen erregte. Später ging er nach Berlin, wo er eine Zeit lang Anführer des Orchesters am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater war. Im Herbste des Jahres 1856 trat er, 22 Jahre alt, die Stelle des durch den Tod des trefflichen Theodor Pixis erledigten Lehramtes des Violinspiels am Conservatorium zu Köln und des Concertmeisters am hiesigen Concert- und Theater-Orchester an.

Er trat hier zum ersten Male am 2. December 1856 im dritten Gesellschafts-Concerte des Winters (damals noch im Casino) mit Lipinsky's so genanntem Militärischen Concerte auf. Die Reinheit seines Spiels, auch in den Doppelgriffen und in jeder Lage, liess schon damals nichts zu wünschen übrig, auch seine Technik bewährte sich bereits als auf der Höhe des heutigen Violinspieles stehend; dennoch war es wunderbar, wie bald und wie mächtig sein Talent sich weiter zu grossartigem Tone, dem Anfangs noch das Markige gefehlt hatte, zu gesangreichem Vortrage und zu vollendeter Technik, alles zusammen als Mittel, einer trefflichen und edlen Auffassung der Werke jeder Schule durch geniale Ausführung Leben und Ausdruck zu geben, entfaltete. Er war einer der bedeutendsten Concert- und Quartettspieler unserer Zeit geworden, Haydn und Mozart, Lipinsky und Spohr, Beethoven und Mendelssohn gab er in ihren schönsten und schwierigsten Werken, in ihrem eigenthümlichen Geiste mit sicherem Gefühle und meisterhaftem Ausdrucke wieder, und da-

neben warf er auch einem Publicum, das etwa nach moderner Bravour lechzte, scherzend und lächelnd die buntesten Sträusse Paganini'scher Kunstgärtnerei in den Schooss, dass die Menge ihm zujubelte und die ernsteren Kenner auch diese Leistungen bewundern mussten.

Und wie fern war Grunwald bei allen diesen eminenten Eigenschaften, die er, man möchte sagen: im Stillen, zu meisterlichen Vorzügen ausgearbeitet hatte, wie fern war er von anspruchsvollem Treiben, von Künstler-Eitelkeit und Künstlerneid, wovon seine reine Seele nichts wusste! Denn selbst die feine Ironie, mit welcher er sein künstlerisches Urtheil zu würzen verstand, war stets harmlos und traf niemals die Person, sondern immer nur die Sache. Lebte er doch auch nur der Kunst und hat ihr in dem unermüdlichen Fleisse, durch den er ihre Höhe erreichte, einen Theil seines Lebens geopfert! Denn die Natur, die ihn mit künstlerischem Geiste und Talente verschwenderisch ausgestattet, hatte ihm, wie so manchem Künstler, physische Lebenskraft nur karg zugemessen, und die blühenden Wangen des Jünglings waren nur eine trügerische Hülle der Keime des Uebels, das an seinem Dasein nagte. Schon vor zwei Jahren zeigten sich Symptome von Lungen- und Brustkrankheit, die seine Freunde mit banger Ahnung erfüllten. Der geistige, frische Lebensdrang in ihm und der Einfluss der milden Jahreszeit, die er auf dem Lande zubrachte, drängten diese bangen Ahnungen wohl auf Augenblicke zurück, doch konnten sie sie nicht mehr ganz verscheuchen. Noch einmal flammte die Lebenskraft in ihm so leuchtend auf, dass sie ihn befähigte, uns am 21. October vorigen Jahres im ersten Gürzenich-Concerte durch den Vortrag eines Concertes von Spohr noch einmal zu entzücken: in Wahrheit hielt er die ganze Zuhörerschaft in zauberischem Banne, und wenn wir damals sagten, dass auf den schmelzenden Gesang des Adagio's sein Vortrag des reizenden Thema's des Finale in Doppelgriffen uns entzückte, wie einen, der im Frühling nach einem wehmüthigen Traume am Morgen die plötzlich über Nacht aufgebrochenen Blüthen und Blumen erblickt, so füllt jetzt doppelte Wehmuth unser Herz, da wir ihn unter die Blumen und Blüthen des wirklichen Frühlings versenken mussten und seine Töne für uns auf immer verklungen sind. Am Morgen des 17. April, früh um $4^1/_2$ Uhr, hörte das Herz zu schlagen auf, das im Leben das edelste menschliche Gefühl und das höchste Ideal der Kunst erfüllt hatten.

Er lebte still und bescheiden seine schönsten Jahre in unserem Kreise, er trachtete nicht einmal danach, sich in weiteren Kreisen geltend zu machen; er versagte es sich, in den Weltstädten Ruhm zu suchen, denn er kannte noch eine andere Pflicht, die er mit der innigsten Liebe eines Sohnes heilig hielt; was sein einfaches Leben ihm zu ersparen möglich machte, das wanderte — jetzt dürfen wir es sagen — im Stillen einen anderen Weg. Friede seiner Asche und dankbare Erinnerung an seinen Genius!

Köln, 21. April 1863. Prof. L. Bischoff.

Beatrice und Benedict.

Text nach Shakespeare und Musik von Hector Berlioz.

Aufgeführt in Weimar am 8. und 10. April 1863.

Zur künstlerischen Verherrlichung des erfreulichen Geburtsfestes unserer kunstsinnigen Frau Grossherzogin Sophie waren, so viel wir wissen, zwei neuere Opern vorgeschlagen worden, nämlich „Die Rose von Erin“ von Benedict (mit deutschem Texte von Franz Dingelstedt) und Berlioz's obengenannte neueste Oper, welche bekanntlich voriges Jahr zur Einweihung des neuen Theaters in Baden-Baden (9. August) zum ersten Male in Deutschland gehört wurde. Zu unserer Freude entschied man sich, vielleicht auch durch Liszt's Propaganda für den befreundeten französischen Künstler vorzugsweise bestimmt, für das letztere Werk. Behufs einer möglichst vollendeten Aufführung war der berühmte Componist, bekanntlich einer der vollendetsten Dirigenten der Gegenwart, zur Direction eingeladen worden. Zu gleichem Zwecke waren auch die Decorationen im vierten Aufzuge (von Händel) und sämmtliche Costumes (nach Angabe des Herrn Döpler) neu, wie sich denn die General-Intendanz möglichst angelegen sein liess, dem reizenden Werke des „französischen Beethoven“ [Oho!] in scenischer Hinsicht alle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die Fabel des Libretto's setzen wir als bekannt voraus, da Berlioz sich hier Shakespeare's Lustspiel „Viel Lärmen um Nichts“ zum Vorwurf genommen hat. In textlicher Beziehung kann nun allerdings die neue Erscheinung nicht gerade als ein Ideal oder als ein entschiedener Fortschritt auf dem Gebiete der komischen Oper bezeichnet werden, aber trotzdem steht dieser Theil der anmuthigen Tondichtung weit höher, als die meisten neueren komischen Operndichtungen. Die deutsche Bearbeitung von Dr. Pohl war eine sehr gute, ja, sie war zum Theil in den lyrischen Partieen (z. B. dem Schluss-Duett im ersten Acte) eine meisterhafte zu nennen. Dass sich der Bearbeiter eine möglichst poesiereiche freie Uebertragung angelegen sein liess, wollen wir besonders bemerken. Was nun die Musik des betreffenden Werkes im Allgemeinen anbelangt, so müssen wir bekennen, dass uns Berlioz durch sein neuestes Opus förmlich überrascht hat. Diese reizende, einfache Musik, diese poetische Interpretation des Textes, diese feine, pikante und geistreiche Instrumentation, diese originelle

Rhythmik hatten wir nach den uns früher bekannt gewordenen düsteren und zum Theil phantastischen Tondichtungen nicht erwartet. Wir glauben daher, dass die Partitur in den genannten Beziehungen ein lohnendes Studium für angehende Opern-Componisten abgeben dürfte.

Die Ouverture ist keineswegs den uns früher bekannt gewordenen ähnlichen Arbeiten Berlioz' gleichzustellen, sowohl hinsichtlich der Grösse und Bedeutung der Motive, als auch hinsichtlich der instrumentalen Pracht; sie ist aber ein geistreiches Musikstück, welches mit der Oper, welche dazu die Haupt-Motive liefert, in engster Beziehung steht. Der Einleitungssatz besteht aus einem kurzen Allegro in $^{3}/_{8}$-Tact von grossem rhythmischem Reize, der fast allen Arbeiten des betreffenden französischen Componisten in hohem Grade eigen ist; darauf folgt ein warm empfundenes Andante — der Ausdruck der endlich erreichten Hingebung der Beatrice —, woran sich der Allegrosatz schliesst, der auf folgendes Motiv des Schluss-Duetts im zweiten Acte basirt ist:



Wenn der Vorhang sich erhebt, erklingt ein kräftiger Chor als Introductionsstück, ohne gerade von hervorstechender Bedeutung zu sein, woran sich ein musicalisch höchst origineller Nationaltanz, eine „Sicilienne", anschliesst. Die Arie der Hero ist in Form der gewöhnlichen Opern-Arien geschrieben; sie ist von theils schwärmerischem, theils freudig erregtem Charakter. Dass sich Berlioz bei dem Siegeszuge die Gelegenheit, einen glänzenden Triumphmarsch anzubringen, entgehen liess, so wie, dass er jene reizende Sicilienne wieder als Entreact benutzt, statt ein neues Tonstück zu bringen, will uns nicht recht einleuchten, um so mehr, als die Oper hinsichtlich ihrer Zeitdauer noch recht gut einige Nummern vertragen könnte. In dem Duett der Beatrice und des Benedict tritt der Genius des Componisten des „Benvenuto Cellini" glanzvoll zu Tage, denn dieser Satz ist ein reizendes Stück, voller Lebendigkeit, Geist und Humor. Auch das darauf folgende Terzett ist ein vorzügliches Tonstück. Ein köstlicher musicalischer Witz, der auch dem grösseren Publicum, drastisch ausgeführt, sehr behagte, ist die wirklich echt komische Hochzeits-Cantate des Capellmeisters Somarone in Form einer zopfigen Doppelfuge. Neben Benedict's Arie: „Ich liebe sie schon" (in Rondoform), verdient als Perle des ersten Actes, wo nicht als Prachtstück der ganzen Oper, das wunderschöne Duett der Hero und Ursula: „O Nacht, von Zauber erfüllt", hervorgehoben zu werden. Es ist so edel, fast möchte ich sagen: so echt deutsch empfunden, so einfach und innig, dass es überall die grösste Sensation hervorrufen wird. Auch das Trinklied, womit der zweite Act beginnt: „Der Wein von Syrakus", ist ein originelles, wirkungsreiches Tonstück voll sprudelnden Humors. Das Recitativ und die Arie der Beatrice (ebenfalls eine der schönsten Opern-Nummern), so wie das Terzett der Beatrice, Hero und Ursula würden nach unserer Meinung vielleicht noch etwas gewinnen, wenn beide einige Verkürzungen erlitten. Das Brautlied und der Hochzeitschor (das einzige grössere Ensemblestück der Oper), so wie das oben skizzirte Scherzo-Finale gereichen dem Werke ebenfalls zur Zierde.

Gespielt und gesungen wurde von dem Opern-Personale nach Berlioz' eigener Aussage ganz vortrefflich; Frau von Milde (Beatrice) war in beiderlei Beziehung, namentlich in ersterer, fast vollendet; Herr Knopp (Benedict) und Herr Schmidt (Somarone) nicht minder; eben so verdienen rühmliche Erwähnung Hero (Frau Podolsky), Ursula (Frau Schmidt). Vorzüglich zu rühmen war aber unser Orchester; es bewies von Neuem, zu welchem Aufschwung, zu welcher Zartheit und poetischen Auffassung es unter einer intelligenten Leitung fähig ist. Da bei den grossherzoglichen Geburtsfesten laute Beifalls-Aeusserungen unterbleiben, so war es uns interessant, bei der zweiten Aufführung die Haltung des grösseren Publicums zu beobachten. Zu unserer Freude können wir berichten, dass fast jede Nummer reichen Beifall ärntete; der Componist, so wie die Haupt-Darsteller wurden nach jedem Acte stürmisch gerufen. A. W. G.

Aus Rotterdam.

Den 12. April 1863.

Wir nahen uns jetzt dem Ende der Saison, und hätten uns nicht die Umstände gezwungen, unseren ersten Bericht so früh einzusenden, wir würden in manchen Dingen anders geurtheilt haben. So zum Beispiel hatte Frau Deetz das Glück, mit ihren besten Partieen beginnen zu können, wohingegen dem Fräulein Weiringer erst später ihre Vorzüge zu entfalten Gelegenheit geboten wurde. Wir schrieben Ihnen, dass Frau Deetz der anerkannte Liebling des Publicums sei; in diese Ehre theilen sich aber jetzt beide Damen. Es lässt sich nicht läugnen, dass der Gesang der Ersteren durch den Missbrauch des Portamento und das Tremoliren gestört wird. Wir haben von Mozart drei Opern gehabt: Don Juan, Figaro und Zauberflöte, in welchen Frau Deetz nur als Zerline anzuerkennen war; weder ihr Page noch Pamina genügte in gesanglicher Be-

ziehung. Der Fehler dieser Künstlerin ist, dass sie ihre eigentlichen Kräfte nicht kennt und sich gern zu den ersten Partieen drängt, wohingegen sie als Soubrette auf jeder Bühne willkommen sein dürfte. Dies ist zu bedauern. Schon das Misslingen der Agathe zu der Zeit, in welcher das Publicum nur für sie schwärmte, müsste sie von der Unparteilichkeit des Publicums überzeugt und ihr die Augen geöffnet haben. Hoffen wir, dass diese mit grossem Talente begabte Künstlerin zur Einsicht kommt und ihren eigentlichen Werth mehr schätzen lernt.

Fräulein Weiringer ist eine correcte Sängerin, und entspräche ihr Spiel ihrem Gesange, sie würde unter die Zahl der ersten Künstlerinnen einzureihen sein. Etwas mehr Wärme wäre zu wünschen, auch ihr Triller ist nicht gleichmässig. Doch wo gäbe es eine Sängerin, an welcher nicht etwas auszusetzen wäre! Wiewohl diese Künstlerin nicht durch ihre äussere Erscheinung imponirt, so weiss sie dagegen durch ihr bescheidenes, anspruchsloses Wesen das Publicum zu gewinnen; auch ist sie musicalisch durch und durch und spielt sehr gut Clavier. Ihre hervorragendsten Partieen sind Susanne im Figaro, Königin der Nacht, Margarethe in den Hugenotten, Nachtwandlerin u. s. w. Vor Allem die ersten beiden. Die beiden Arien der Königin der Nacht wurden meisterhaft gesungen; namentlich ist ihr Staccato von grosser Wirkung, wie auch der nicht enden wollende Applaus und Hervorruf sie von der Anerkennung ihrer Leistung überzeugen konnte.

Ueber Frau Kapp-Young ist wenig zu berichten. Hat man nichts Besseres, so begnügt man sich gern mit dem, was einem geboten wird. Ihr Gesang ist so ziemlich derselbe geblieben, doch scheint sie die Schärfe ihrer Höhe mehr decken gelernt zu haben. Es ist für diese Dame zu bedauern, dass ihr entschieden dramatisches Talent nicht mehr ausgebildet ist; denn dass sie Talent besitzt, ist durchaus nicht in Zweifel zu ziehen. Sie hat Momente in ihrem Spiel, die überraschen, sie ist durchdrungen von ihrer Aufgabe, doch wird sie an der künstlerischen Ausführung derselben durch die mangelhafte Ausbildung verhindert. — Fräulein Frey ist uns immer lieb und werth und weiss sich der Direction nützlich zu machen. Ihr Verlust dürfte schwer zu ersetzen sein.

Von den Sängern müssen wir Herrn Ellinger hervorheben. Es sei aber dabei bemerkt: noch ein solcher Winter, und er wird es büssen müssen! Jedenfalls wird die Theater-Commission die stete Bereitwilligkeit dieses Sängers anzuerkennen wissen. Er hat der Casse, wie überhaupt dem ganzen Unternehmen in diesem Winter sehr genützt. Herr Ellinger trat in Rotterdam, also Utrecht nicht eingerechnet, 37 Mal auf, darunter im Monat Februar acht Mal, wie folgt: 3 Tannhäuser, 2 Prophet, 2 Lohengrin, 1 Troubadour. Das ist jedenfalls zu viel. Die Casse hat dabei gewonnen, ob auch der Sänger, mag in Frage gestellt bleiben. Herr Ellinger hat seine Aufgabe meisterhaft durchzuführen gewusst. Von allen Partieen steht sein Lohengrin obenan. Es hat den Anschein, als ob er in dieser Oper gänzlich umgewandelt; er beherrscht darin seine Stimme vollkommen und weiss ihr durchweg eine eigene Färbung zu verleihen. Das Duett im dritten Acte mit Elsa wurde vortrefflich gesungen, wie auch die Erzählung seiner Herkunft richtig von ihm aufgefasst wurde. Weniger gefällt uns sein Prophet und Tannhäuser, wiewohl letzterer eine gute Leistung war. Es ist für die Gesangskunst sehr zu beklagen, dass diese grandiose Stimme nicht mehr ausgebildet ist. Eben desshalb müssen wir ihm dringend anrathen, vorsichtig zu sein. In letzterer Zeit war Herr Ellinger durchaus indisponirt, und ein Glück für ihn, dass in kurzer Zeit die Saison vorüber ist. Ruhe thut ihm noth. Zu unserer Freude vernehmen wir, dass dieser Künstler für die nächste Saison wieder für hier gewonnen ist, und hoffen, ihn mit neuen, frischen Kräften wieder in unserer Mitte zu sehen.

Ueber Herrn Schneider müssen wir zu unserem Bedauern berichten, dass derselbe hier als Opernsänger nicht so durchschlug, wie es sein Ruf in Deutschland als Concert-, namentlich Oratoriensänger erwarten liess. Herr Schneider lässt das Publicum auf der Bühne kalt, mit Ausnahme seines Don Ottavio. Es ist bei diesem so geschulten Sänger ein auffallender Unterschied, ihn im Saale oder auf der Bühne zu hören; man glaubt, zwei verschiedene Personen vor sich zu haben. Im Saale ist die Stimme eben und schmelzend, auf der Bühne erscheint sie herber und in den höheren Tönen forcirt. Uebrigens verdirbt Herr Schneider keine Partie, man hört gleich, dass man es mit einem musicalischen Sänger zu thun hat. Eine Ausnahme dürfte sein Graf Almaviva sein, wie denn überhaupt keiner der Künstler im Barbier von Sevilla auf seinem Platze war. Der Erfolg war vorauszusehen, ein entschiedenes Fiasco unvermeidlich. Herr Schneider steht hier in grosser Achtung: es ist uns daher angenehm, dass ihm wieder Gelegenheit geboten, sein Talent als Oratoriensänger zur Geltung bringen zu können. Anfangs Mai kommen unter der letzten Direction des Herrn Verhülst, welcher einem ehrenvollen Rufe nach Amsterdam folgt, Haydn's „Jahreszeiten" zur Aufführung, in welchen Herrn Schneider die Tenor-Partie übertragen sein soll. Herr Schneider verlässt somit Rotterdam, einen guten Eindruck zurücklassend.

Herr Lang hat im Publicum auch mehr festen Fuss gefasst. Seine Stimme ist namentlich in der Mittellage von angenehmem Klange, und würde derselbe die Höhe im Crescendo nicht so sehr forciren und beim Schwellenlassen

nicht zwischen *u* und *o* beginnen und mit *ä* enden, sondern eine Klangfarbe beibehalten, die Stimme wie der Gesang würden nur dadurch gewinnen. Wir können uns im Allgemeinen mit der Gesangweise des Herrn Lang nicht ganz einverstanden erklären, wiewohl nicht zu verkennen ist, dass derselbe namentlich in Liedern, wie überhaupt im Cantabile viel Geschmack verräth. Sänge Herr Lang mit mehr geöffnetem Munde, so würde seine Stimme nicht allein ergiebiger sein, sondern auch die Aussprache gewinnen: *a* würde nicht zum *o* oder *u*, *ei* nicht zum *eu* u. s. w. Das Spiel dieses Künstlers hat sich um Bedeutendes verbessert. Wir bemerken nicht mehr so oft die Unruhe, Unentschlossenheit seiner Bewegungen, wie denn auch sein ganzes Vorkommen ein gewisses Bestimmtes angenommen. Herr Lang ist, wie wir hören, für die königliche Oper in Berlin engagirt. Wir wünschen ihm Glück dazu, da ihm dort mehr Gelegenheit geboten wird, sich mehr zu vervollkommnen.

Herr Dalle Aste ist nach wie vor beim Publicum (Theater-Publicum) beliebt, wenn auch nicht in dem Grade, wie früher. Doch davon hat sich dieser Künstler die Schuld selbst beizumessen. Es ist zu bedauern, wenn Künstler wie Herr Dalle Aste die Gewogenheit des Publicums nicht mehr zu würdigen wissen und sich zu groben Uebertreibungen verleiten lassen. Wir erinnern nur an seinen Leporello und Plumkett in Martha. Leporello ist eben so wenig ein Hanswurst, wie Plumkett ein trunkener Bauerntölpel. Jedenfalls müssen wir es uns verbitten, in Mozart'schen Opern Hanswurstiaden vorzuführen; Respect vor Mozart erwarten wir von jedem Künstler. Was seinen Plumkett betrifft, so können wir nicht begreifen, wie Herr Dalle Aste das Trinklied sowohl im Spiel wie Gesang auf so unästhetische Weise dem Publicum bieten darf. Lässt er sich durch den Applaus zu diesem unkünstlerischen und zu gleicher Zeit unfeinen Theater-Effecte verleiten, so ist es eben so sehr zu beklagen, dass er weniger der Kunst als dem mehr oder weniger unmusicalischen Theile des Publicums huldigt. Wir schätzen Herrn Dalle Aste in ernsteren Partieen sehr und wünschen von Herzen, dass er für die nächste Saison uns erhalten bleibe; doch halten wir es für unsere Pflicht, ihn auf dieses Vergehen gegen die Kunst aufmerksam zu machen, um so mehr, da die hiesigen Blätter derartige Ueberschreitungen nicht zu rügen wagen.

Im Monat März gastirte Fräulein Lichtmay aus Wien. Ihre besten Rollen waren Valentine, Leonore im Troubadour, Martha, auch Donna Anna; die weniger guten die Jüdin und Pamina. Ihre Stimme ist im Ganzen ansprechend, nur die Höhe etwas scharf; etwas mehr Tiefe wäre wünschenswerth. Der Gesang dieser Dame würde mehr gewinnen, wenn sie mit dem Gebrauche des Portamento sparsamer zu Werke ginge. Ihr Vortrag gefällt uns sonst wohl und verräth grosse Begabung. Ihr Spiel ist natürlich und voll Wärme, wie denn auch der Erfolg im Ganzen ein guter zu nennen war. Fräulein Lichtmay ist für nächste Saison hier engagirt. Die Anforderungen sind hier etwas hoch; dieses Verlangen wäre bei den hiesigen hohen Gagen gegründet, wenn hier die Künstler auf fünf oder neun Jahre fest engagirt würden. Jedoch Künstler, bei denen Stimme, Schule, Spiel, mit Einem Worte Alles ausgezeichnet ist, lassen sich nicht auf ein Jahr fürs Ausland engagiren, sondern nur für Gastrollen. Derartige Künstler sind nicht allein in jetziger Zeit mit Laternen zu suchen, sondern sie finden auch in Deutschland mit hoher Gage ein dauerndes Engagement.

Lobend müssen wir noch das Orchester unter Leitung des Herrn Capellmeisters Levi erwähnen, wie auch die Chöre, von Herrn Drobitsch einstudirt.

Da wir am Ende der Saison sind, so sei uns erlaubt, das Repertoire der bis jetzt hier zur Aufführung gekommenen Opern beizufügen. Figaro's Hochzeit 5 Mal, Don Juan 6, Zauberflöte 2, Jessonda 3, Lohengrin 9, Tannhäuser 3, Hugenotten 5, Prophet 3, Freischütz 1, Czaar und Zimmermann 3, Martha 6, Jüdin 5, Barbier von Sevilla 1, Tell 2, Troubadour 3, Lucie 2, Teufels Antheil 1, Nachtwandlerin 2, Treubold und sein Sang von Drobitsch 2 Mal. Neu einstudirt waren acht Opern; erwartet wird in dieser Zeit Faust und Margarethe. Wir glauben, dass wir uns dieses Repertoires nicht zu schämen haben, bedauern aber, Fidelio und Euryanthe dieses Jahr zu vermissen, hoffen nur, dass uns diese Opern nicht ganz entfremdet werden. Zum Schlusse können wir nicht unterlassen, der verehrlichen Theater-Commission für ihre Mühen und Opfer unseren Dank abzustatten. Es wird selten ein Privat-Unternehmen in Handelsstädten bestehen, in welchem für die Oper derartige Opfer gebracht werden, wie hier. Wenn man bedenkt, dass die Stadt nichts thut, sondern Alles von den Einwohnern zu erwarten ist, so kann man sich einen Begriff von der Bereitwilligkeit derselben machen. In kurzer Zeit ist jetzt wieder die ansehnliche Summe von beinahe 200,000 Gulden theils eingezeichnet, theils garantirt. Die ganze Last des Unternehmens fällt auf die Commission, welche nur aus Musik-Liebhabern besteht. Wünschen wir desshalb, dass ihre grosse Mühe auch im nächsten Jahre mit Erfolg gekrönt werde; der Dankbarkeit des Publicums kann sie sich versichert halten.

Herr Rappoldi, Concertmeister unseres Opern-Orchesters, hat sich durch das Arrangement von Streich-Quartetten ein besonderes Verdienst erworben. Da ihm

gute Kräfte zur Seite stehen, so ist es ihm gelungen, jährlich zwei Abonnements zu je vier Quartett-Soireen zu Stande zu bringen. Wir sind diesem trefflichen Künstler, welcher als solider Violinist in Deutschland nicht ganz unbekannt ist, um so mehr zu Dank verpflichtet, da vor seiner Zeit wenig Gelegenheit geboten wurde, überhaupt Kammermusik zu hören. Wiewohl der Zuspruch noch kein grosser zu nennen ist, so hoffen und wünschen wir, dass auch diese Musik hier mehr und mehr Eingang finde. In Erwägung der kurzen Zeit, welche den Künstlern zum Einüben der Quartette bleibt, müssen wir ihnen, sowohl was Auffassung als Zusammenspiel betrifft, unsere grösste Anerkennung zollen.

Aus Dresden.

Am 24. Februar brachte unser Hoftheater eine neue Oper von Jul. Rodenberg und Anton Rubinstein, deren Titel ursprünglich „Lalla Rookh" geheissen, jetzt wegen der Parallele mit Felicien David's Oper gleichen Namens in „Feramors" umgetauft worden ist. Feramors ist nämlich der Name des Sängers, den der König der Bucharei seiner verlobten Braut, der indischen Prinzessin Lalla Rookh, entgegensendet und zu dem diese in Liebe entbrennt, welche am Ende glücklicher Weise als eine standesmässige erscheint, da Feramors Niemand anders als der königliche Bräutigam selbst ist. Man begreift eigentlich nicht recht, wie dieser in der Originaldichtung von Thomas Moore rein lyrisch behandelte Stoff schon einige Male zu einem Opernbuche benutzt werden mochte, da ihm sowohl dramatische Handlung als Charakteristik der einzelnen Personen fehlt. Schon Spontini's „Nurmahal" konnte sich desshalb nicht auf dem Repertoire halten, und auch in Fel. David's „Lalla Rookh" wird die Monotonie der Liebesergüsse des Hauptpaares bald langweilig. Der französische und der deutsche Dichter haben versucht, durch ein hineingelegtes komisches Element dem zähen Stoffe einiges Leben einzuflössen; sie haben desshalb — unabhängig von einander — doch ungefähr einen und denselben Gedanken ausgeführt, indem sie aus dem Grossvezir der indischen Prinzessin von Navarra einen orientalischen Seneschall gemacht haben, der sich gegen den bucharischen Johann von Paris eben so lächerlich vornehm benimmt, wie jener Repräsentant des Hof-Ceremoniels in Boieldieu's Oper. Auch ein Stückchen „Osmin" haben sie ihm angeflickt, dem auch in der Zofe oder Gesellschafterin der Prinzessin eine Art „Blondchen" nicht fehlt, aber ohne Mozart'sche Melodieen, bei Michel Carré „Mirza", bei Rodenberg „Hafisa" geheissen. Fassen wir die beiden Figuren, welche durch Contrast mit dem Hauptpaare gegen die Langeweile eine Diversion machen sollen, so müssen wir doch gestehen, dass ihnen eigentlich das komische und naive Element fehlt und sie mithin die beabsichtigte Wirkung nicht erreichen, zumal da ihre Scenen zu weit gesponnen sind, während die Hauptsache, die Liebe der Prinzessin zu dem Sänger, zu wenig motivirt erscheint. Dass übrigens Rodenberg's dichterisches Talent sich auch in diesem Opernbuche im Ausdruck des Einzelnen bewährt, soll damit nicht in Abrede gestellt werden.

Zu solcher Art von Texten Musik zu schreiben, dazu gehört ein melodischer Reichthum und eine genial schaffende Kunst musicalischer Charakteristik, wie sie einem Mozart und Boieldieu verliehen waren; bei den Componisten unserer Zeit ist aber die Anlage zu dramatischer Musik jeder anderen Gattung immer noch viel eher vorhanden, als Talent und Geist zur Umwandlung eines solchen Buches in Poesie durch die Tonkunst. Rubinstein hat indess auch in diesem Werke sein höchst bedeutendes Compositions-Talent wieder bewährt, aber auch eben so wieder wie durch viele andere Werke gezeigt, dass es ihm immer noch an dem echt künstlerischen Gewissen fehlt, das dem Tondichter bei jedem Abgleiten von der Höhe in die flache Ebene auf der Stelle Halt gebietet. Auch ist es ihm nicht gelungen, die allzu monotone Stimmung, welche das breite Verweilen der Handlung veranlasst, durch lebendige, einschlagende und scharf gezeichnete Motive zu unterbrechen, da er selbst auch häufig in verschwimmende Breite wie der Dichter zerfliesst. Fast der ganze erste Act berechtigt zu der Erwartung, dass wir hier ein Werk hören werden, das Aufsehen erregen, ja, vielleicht den höchsten Rang unter den Productionen der Gegenwart einnehmen werde; allein die beiden folgenden Acte halten sich nicht auf derselben Höhe. Obgleich auch sie im Einzelnen ebenfalls Treffliches bieten, z. B. ein sehr schönes Duett zwischen den Liebenden, eine Sopran-Arie mit Frauenchor u. s. w., so bringen sie doch zu viel Ermüdendes in weder begründeten, noch durch musicalische Mittel anziehend gemachten Wiederholungen, als dass sie die Theilnahme der Zuhörer in Spannung halten könnten.

Die Ausstattung war glänzend und neu; die Träger der Hauptrollen Frau Jauner-Krall und Herr Schnorr von Carolsfeld. Der Erfolg beim Publicum war bei der ersten Vorstellung unzweifelhaft; bei der zweiten weniger entschieden, hob sich der Beifall in der dritten wieder zu sehr günstigen Aeusserungen. Sowohl die Dichtung als die Musik dürften nach der Ansicht Ihres Correspondenten, welcher David's „Lalla Rookh" vor einem Jahre im Mai

zu Paris auf dem Theater der *Opéra comique* gesehen, trotz der vorhandenen Mängel hoch über das französische Werk zu stellen sein. F.

Aus London.

Den 16. April 1863.

Wir haben auch in dieser Season wieder zwei italiänische Opern-Gesellschaften, welche uns das ewige Repertoire der Italiäner wieder vorleiern werden. Dess haben die Unternehmer auch kein Hehl, denn sie wissen, dass es dem vornehmen londoner Opern-Publicum ja doch nicht um den Gehalt der Composition zu thun ist, sondern nur darum, wer in den hundert Mal gehörten Arien, Duetten u. s. w. singt, und wie er singt. Also prangen auf Gye's Schild in Coventgarden wieder vier Mal Rossini, vier Mal Meyerbeer, vier Mal Verdi u. s. w., diesmal aber auch Auber mit Fra Diavolo und Die Stumme von Portici, und dann ehrenhalber Don Juan und Fidelio, endlich sogar Gluck's Orpheus! Das Theater Ihrer Majestät kündigt Verdi drei Mal, von Meyerbeer bloss die Hugenotten und Robert (weder Prophet noch Dinorah), dann Don Juan und Figaro's Hochzeit, Regimentstochter, Martha u. s. w. an.

In Coventgarden treten auf die Sängerinnen Adelina Patti, Nantié-Didiée, Antonia Fricci, Marie Battu, Dottini, Rudersdorf, Anese, Tagliafico, Miolan-Carvalho, Fioretti, Maurensi, Elvira Demi, de Maffei und Pauline Lucca. Tenöre: Tamberlick, Neri-Baraldi, Lucchesi, Rossi, Mario, Naudin, Ferenesi und Caffieri. Baritone, Bässe und Buffo: Ronconi, Faure, Graziani, Formes, Tagliafico, Fellar, Patriossi, Zelger, Capponi, Ciampi und Obin. Tänzerinnen: Salvioni, Zina Richard, Montero, Duriez und Dumilâtre.

Capellmeister ist, wie bekannt, Costa. Unter dem angeführten Personale sind in England neu: die Damen Fioretti, Maurensi, Demi, de Maffei und Lucca, die Herren Naudin (wenigstens an diesem Theater), Ferenesi, Caffieri (Tenor) und Obin (Bass). Deutsche Landsleute sind die Damen Rudersdorf und Lucca, die Herren Caffieri und Karl Formes.

Auf dem Programm der anderen Oper in *Her Majesty's Theater* glänzen die Damen Titjens, Artôt, Michal, de Ruda, Kellogg, Alboni, Lemaire, Trebelli; die Tenöre Baragli, Bettini (Geremia und Alessandro), Gambetti, Giuglini; Baritone und Bässe Delle Sedie, Santley, Fagotti, Fricca, Bagagiolo, Bossi, Vialetti, Zuchini, Gassier.

Die Kosten beider Unternehmungen sind ungeheuer, allein die Eintrittspreise sind desshalb auch verhältnissmässig theuer. Das Abonnement in Coventgarden auf vierzig Vorstellungen (wöchentlich vier) beträgt für eine Loge von vier Personen im zweiten Range 100 Guineas, im ersten Range 200 G., an den Seiten desselben Ranges 150 G., in dem grossen Range (*Grand Tier*) 240 G., im *Pit Tier* (Parterre-Logen) 220 G.; für einen Sperrsitz (*Orchestra Stalls*) 35 Guineas, Amphitheater-Stall erster Reihe 18 G., zweiter Reihe 12 G. Vorausbezahlung. Mithin ist für die zehn Wochen der Season der höchste Abonnements-Preis (1600 Thlr. die Loge) für die Person 400 Thlr. und der niedrigste 120 Thlr.

Coventgarden hat mit Auber's „Stumme von Portici", oder, wie sie hier heisst: „Masaniello" (Signor Naudin!), Ihrer Majestät Theater mit Verdi's *Trovatore* eröffnet.

Da das Künstlerpaar Goldschmidt auf ihrem diesjährigen niederrheinischen Musikfeste als *Magna pars rerum* erscheinen wird, so wird es Sie interessiren, dass am 1. Mai zum Besten des *Hospital for Incurables* ein Concert in St. James' Hall Statt findet, in welchem Frau Lind-Goldschmidt singen wird. Zur Aufführung unter der Leitung des Herrn Goldschmidt ist Händel's Cantate *L'Allegro ed il Pensieroso* bestimmt. A.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Im Juni feiert Frau Charlotte Birch-Pfeiffer in Berlin ihr fünfzigjähriges Schauspielerin-Jubiläum. Der Zettel des königlich baierischen Isarthor-Theaters in München vom 13. Juni 1813 zeigt in dem Plötz'schen Melodrama „Mosis Errettung" das erste Debut der dreizehnjährigen Demoiselle Charlotte Pfeiffer in der Rolle der Thermutis an.

Das am 7. April in Karlsruhe zur Aufführung gelangte Lustspiel Moriz Hartmann's: „Gleich und Gleich gesellt sich gern", hat entschieden Erfolg gehabt. Es ist voller Leben und Anmuth, spannend und doch einfach und natürlich in seiner Entwicklung.

Offenbach soll vier Opern gleichzeitig unter der Feder haben. Eine, „Die Rheintöchter", romantische Oper in vier Acten, ist für die wiener Hofoper bestimmt; die zweite, „Die schöne Aurora", komische Oper in drei Acten, wird im Victoria-Theater in Berlin zur Aufführung gebracht; die dritte, „*Il signor Fagotto*", einactige Buffonerie, gehört für Ems, und die letzte, „*Les Géorgiennes*", komische Oper in drei Acten, Text von Moineaux und Du Locle, wird zur Eröffnung des neuen Saales der *Bouffes Parisiens* am 1. October in Scene gehen.

Ueber den Tenoristen Herrn Wachtel, welcher jetzt hier in Köln ebenfalls volle Häuser macht, schreibt man aus Schwerin: In der Oper nahm das Ende Januar Statt findende Gastspiel Wachtel's das besondere Interesse der Musikfreunde in Anspruch. In den vier Vorstellungen: „Weisse Dame", „Tell", „Postillon", „Lucia", feierte Wachtel die seltensten Triumphe, die er im Ganzen wohl mehr den wunderbar schönen Mitteln, als seiner Kunst verdankt; die Stimme

in ihrer Fülle und Lieblichkeit dürfte gegenwärtig keine Rivalin haben, und die Leichtigkeit, mit welcher der Sänger die hohen Töne von *g* bis *c* anschlägt, ist vom wohlthuendsten Eindruck. Der überschwängliche Beifall erreichte im „Postillon“ seinen Höhepunkt. Das Verlangen nach Entree-Billets war ein so grosses, dass ein förmlicher Kampf um dieselben Statt fand, und es verdient dies deshalb bemerkt zu werden, weil ein ähnlicher Andrang bis jetzt bei keinem anderen Gastspiele vorkam, so dass der jedesmalige Theaterzettel neue, die Interessen der Billetkäufer wehrende Bestimmungen veröffentlichte.

Aus **Prag** berichtet man den wiener „Recensionen“ über **Schliebner's** Oper „Rizzio“. Der Stoff des Textbuches ist eine Episode aus der Geschichte der Maria Stuart vor dem Schiller'schen Trauerspiel. Der Verfasser **Emil Mayer** stellte der Partei der Katholiken mit Maria Stuart und ihrem Sänger Rizzio die der Reformirten mit Maria's Gemahl Darnley, ihrem Halbbruder Murray und dem Vorsitzenden im Parlamente, Lord Ruthven, an der Spitze gegenüber und bereitete dem Componisten in dem Verhältnisse der Königin zu Rizzio, so wie in dem religiösen Conflicte reichen Spielraum zur Entwicklung musicalischer Mittel. Freilich liegt in Letzterem schon der Handlung nach eine Reminiscenz an die „Hugenotten“. Dagegen enthält die Situation des dritten Actes, wo sich die Königin von Rizzio ein Liebeslied singen lässt und von den Verschwörern überrascht wird, einen dramatisch bewegten Moment. Schliebner's Composition ist eine durchaus gefällige Arbeit und erinnert in ihren melodiösen, leichten Zügen mehr an italiänische Musik. Die Musik in „Rizzio“ ist ein leichter Melodieenfluss, der Alles gleichmässig überzieht und dahinströmt, ohne Wellen zu werfen, ohne eine tiefere, leidenschaftliche Bewegung zu erzeugen. Auch hat es dem Erfolge wesentlich geschadet, dass der erste, zweite und vierte Act dasselbe, fast tonlose Finale haben. Uebrigens ragen einzelne Schönheiten der Musik, besonders im dritten Acte, hervor.

Wien. Das in voriger Woche zu Ende gegangene Gastspiel des Fräuleins **Janauschek** wird unbestritten als der Höhepunkt der diesjährigen Theater-Saison im Gebiete des ernsten Drama's bezeichnet werden können. Erwartet mit einer keineswegs zweifellosen Spannung, von der Kritik theilweise mit entschiedener Sprödigkeit aufgenommen und an sich wenig dazu geschaffen, die Gemüther durch ein blitzartig einschlagendes Naturel, durch Schönheit oder Genialität im Nu zu erobern, hat es Fräulein Janauschek trotz alledem zu einem durchgreifenden Erfolge gebracht. Wir wünschen ihr dazu mit aller der Freudigkeit, welche der Anblick eines derartigen Sieges der echten Kunst erweckt, von ganzem Herzen Glück und hoffen, dass Fräulein Janauschek zu einem längeren und ruhigeren Verweilen hieher zurückkehren werde. — Sechsfacher Hervorruf und ein wohlverdienter Lorberkranz bildeten den Abschluss dieses glänzenden Gastspiels, von welchem Fräulein Janauschek ruhig das Bewusstsein mit sich nehmen darf, als eine der bedeutendsten Schauspielerinnen der Gegenwart nun auch vor dem strengsten Forum freudig anerkannt worden zu sein. (W. Recens.*])

*] Es ist uns angenehm, unser Urtheil über Fräulein **Janauschek** (bei ihrem hiesigen Gastspiele im Jahre 1858) auf so glänzende Weise von **Wien** aus bestätigt zu sehen. Wir sagten unter Anderem in der Kölnischen Zeitung Nr. 62 vom 3. März 1858 von ihr: „Fräulein Janauschek ist eine grosse, weil schöpferische Künstlerin: überall tritt selbständiges Denken und Fühlen in ihrer Leistung hervor; Talent und Studium haben die Kluft, die bei so Vielen zwischen der Intention und der Ausführung, zwischen dem Wollen und Können liegt, vollständig ausgefüllt; nichts erinnert bei ihr an das Handwerk; das Verständniss der geistigen Seite der Kunst gibt ihrer Darstellung die Weihe, die künstlerische Gesinnung durchdringt sie überall und duldet nirgends das Gemachte, das Gezierte, das Geschnitzelte, oder das Gespreizte, Maasslose, Unedle und Unwürdige.“ L. B.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 18. KÖLN, 2. Mai 1863. XI. Jahrgang.

Musica sacra.

Verlag von G. Böck in Berlin.

Diese verdienstliche Sammlung von kirchlichen Musikstücken, namentlich Gesängen (nur der I. Band enthält Orgelstücke älterer Componisten, herausgegeben von Franz Commer), ist durch die seit dem Jahre 1855 verzögerte Erscheinung des VIII., IX. und X. Bandes um ein Bedeutendes reicher geworden. Es enthalten nämlich diese drei Bände die

> Psalmen auf alle Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres. Auf Befehl Sr. Majestät des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen componirt von Engel, Ed. Grell, Ferd. Hiller, Kästner, F. Mendelssohn-Bartholdy, Giac. Meyerbeer, Emil Naumann, Neithardt, O. Nicolai, Reinthaler, C. G. Reissiger, Richter, Schulz, Stahlknecht, Taubert — und zum Gebrauche des k. Dom-Chors, so wie aller evangelischen Kirchenchöre herausgegeben von Emil Naumann, k. pr. Hofkirchen-Musik-Director. VIII. 6 und 108 S., IX. S. 110—260, X. S. 262—351 gr. Fol.

Ein gut geschriebenes Vorwort weist in geschichtlichen Angaben über den evangelischen Kirchengesang seit Luther und Calvin nach, dass die Reformation mehr als den einstimmigen Choral gewollt, dass zwar die Gemeinde den *Cantus firmus* damals wie jetzt gesungen, aber dabei von den Sängern auf dem Chor vier-, fünf- und selbst achtstimmig begleitet wurde, und zwar in figurativer und contrapunktischer Weise, wobei die Orgel schwieg. Luther selbst war dieser künstlerischen Gestaltung des Kirchengesanges hold, wofür Naumann aus dessen Lob der Tonkunst (Wittenberg, 1538) folgende Stelle anführt: „Wo die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und polirt wird, da sieht und erkennt man erst mit Verwunderung die grosse und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderlichen Werke der Musica, in welcher vor Allem das seltsam und zu verwundern ist, dass Einer die schlechte (schlichte) Weise hersingt, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte Weise gleich als mit Jauchzen rings herum spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich herzen und lieblich umfangen." — In der That ein trefflicher Gefühls-Ausdruck zu Gunsten der Polyphonie.

Die für diesen höheren Choralgesang, den die damaligen Componisten auf diese Weise zur Motette umbildeten, bestimmten Liederdichtungen lehnten sich dem Geiste des Protestantismus gemäss an das Bibelwort, an Psalmen und Bibelstellen an. „So sind z. B. von Luther's Liedern sieben blosse Umdichtungen von Psalmen, acht andere beziehen sich auf Bibelstellen." Eben dahin weiset die von Calvin veranlasste Uebersetzung der Psalmen ins Französische durch Clement Marot, welche Goudimel, Palestrina's Lehrer, mehrstimmig componirte und die, wie Naumann behauptet, „wirklich von den reformirten Gemeinden mehrstimmig gesungen wurden und sich in dieser Gestalt, besonders in der französisch reformirten Schweiz, bis ins vorige Jahrhundert in Gebrauch erhielten."

Bald nach der Reformation trat indess der puritanische Eifer feindlich der Tonkunst in der evangelischen Kirche entgegen*); sie musste sich nothgedrungen von ihrer früheren Verbindung mit der Gemeinde lösen und sich auf sich selber zurückziehen, wofür dann die Compositionen von Eccard, Hammerschmidt und Anderen und selbst

*) Wie sonderbar, dass sich dieselbe, historisch als hyperprotestantisch erwiesene, Musikfeindschaft in unseren Tagen in der katholischen Kirche wiederholt! „Das war schon Alles einmal da!" — Die Redaction.

von J. S. Bach die Beweise liefern. Hierin hat der Verfasser vollkommen Recht; sagt doch Eccard selbst in der Vorrede zu seinen Choral-Bearbeitungen, er habe in der Hauptstimme den Volksgesang gegeben, „damit ihn die christliche Gemeinde bei sich selbst nach ihrer Andacht singend imitiren kann", d. h. im Stillen, innerlich. Eben so J. S. Bach, worüber Mosewius zu vergleichen ist in „Vorrede zu J. S. Bach's Choralgesängen und Cantaten" und in der Schrift über die „Matthäus-Passion" S. 30.

Wir erfahren dann aus dem Vorworte, dass der Gedanke, neben dem jetzt üblichen schlichten, immer wirkungsvollen Choralgesange (wenn er gut mit der Orgel begleitet und rein gesungen wird) künstlerisch bedeutsamere Formen der Tonkunst, wie zur Zeit der Reformatoren, wieder in die evangelische Kirche einzuführen, von dem Könige Friedrich Wilhelm IV. herrühre, und dass der fromme und kunstsinnige Fürst durch Hinweisung auf die Psalmen in einer alternirenden Vortragsweise die Verwirklichung dieses Gedankens ins Auge gefasst habe. Er wählte Felix Mendelssohn zur Ausführung des Planes; dieser Meister sollte eine Form des Psalmengesanges schaffen, in der die Gemeinde sich an dem Gesange betheiligen könne und andererseits der Kunst durch den Dom-Chor genügt werde.

Obwohl nun Mendelssohn die Gemeinde-Betheiligung fallen liess, so geschah doch durch ihn „der erste Schritt zum Ziele dadurch, dass er in den für den Dom-Chor componirten Psalmen der musicalischen Recitation, der Betonung des Einzelwortes, Rechnung trug. Diese Recitation verstattet allein, das Princip der Reformatoren, das Bibelwort überall dem Volke zugänglich zu machen, auch durch die Tonkunst zur Anwendung zu bringen." Es werden dann als in einer durch das Psalmenwort bedingten, in sich abgeschlossenen Form von Mendelssohn componirt genannt der 2., 22., 43. und 100 Psalm.

Nach Mendelssohn's Tode beauftragte der König, obwohl die Mendelssohn'sche Form bei einem grossen Theile der Gemeinde und der Geistlichkeit Widerspruch fand, den Capellmeister Otto Nicolai mit der Untersuchung, ob ein Vortrag der Psalmen durch die Gemeinde zu ermöglichen wäre. Nach dessen Hinscheiden wurde dieselbe Aufgabe Emil Naumann zu Theil.

Er suchte zunächst historisch zu ermitteln, was in Bezug auf Psalmodie unter Theilnahme der Gemeinde an ihr, auch alternirend, vorhanden gewesen. Die Resultate seiner Untersuchung hat er in der Schrift: „Ueber Einführung des Psalmengesanges in die evangelische Kirche", Berlin, bei Reimer, niedergelegt. Sie lassen sich darin zusammenfassen, dass der alternirende Psalmengesang wahrscheinlich bis auf das Judenthum, gewiss bis in das dritte und zweite Jahrhundert nach Christus zurückzuführen sei; ferner, dass nach ganzen Versen alternirt worden, nicht nach halben; endlich, dass die Kunstform eines alternirenden Vortrages am entwickeltsten im XVI. und XVII. Jahrhundert, z. B. in Allegri's *Miserere,* erscheint.

Sodann nahm der Verfasser Kenntniss von dem, was in Rom, London, in der reformirten Schweiz und dem reformirten Frankreich, in der russisch-griechischen Psalmodie und in den Synagogen noch von psalmodischer Weise übrig war. „Am meisten überraschten ihn die Recitationen und Responsorien in den katholischen Gemeinden der preussischen Rheinlande. Nicht nur in Städten, sondern selbst auf abgelegenen Dörfern hörte er dort die Gemeinden in so vollem Tone, einem so reinen Unisono und mit einer Deutlichkeit und Gleichzeitigkeit der Aussprache der einzelnen Sylben singend [?] recitiren, dass seine Erwartungen von dem, was einer Gemeinde zu erreichen möglich, übertroffen wurden. In der Klosterkirche zu St. Apollinaris im Aarthal (?) leisteten sogar Dorfschulkinder, und zwar ohne Unterstützung eines Erwachsenen, dasselbe*)."

Diese Erfahrungen entschieden den Verfasser für die Anwendung der im XVI. Jahrhundert vorhandenen Kunstform — „einer auf einem und demselben Tone ruhenden einfachen, aber höchst wirkungsvollen Aussprache der Texteswortе im Unisono, der der Sängerchor in reicher Harmoniefülle antwortet" —, auf die evangelische Psalmodie. Als die ersten Versuche im Sinne jener Musterform bezeichnet er den Psalm 130, 22 (der auf den Charfreitag fällt) und den Psalm 66 im Anhange des Bandes X. Indess gibt er in demselben Anhange auch Beispiele von Verbindungen anderer Art als durch Responsorien, z. B. durch Alterniren der Psalmodie mit dem Choral u. s. w., ist aber doch der Ueberzeugung, dass jene mehrerwähnte Kunstform das einzig vollkommene Vorbild einer evangelischen Psalmodie sei.

Dieser Meinung können wir indess nicht so unbedingt beitreten, wie der Verfasser.

Wir können uns unmöglich vorstellen, dass das im eigentlichsten Sinne des Wortes eintönige Hersagen des Bibeltextes durch die ganze Gemeinde, selbst wenn es im reinen Unisono Statt fände, die evangelische Andacht erhöhen würde oder ihr überhaupt nur angemessen wäre; da aber vollends in der Ausführung dieses reine Unisono keinesfalls zu erreichen ist, so dürfte die Recitation in ein

*) Nun freilich; eben weil es Schulkinder waren, denen diese Responsorien eingeübt werden. In dieser Beziehung kann man gegenwärtig bei den Gesangfesten in Brühl vom sieg-rheinischen Lehrer-Vereine noch weit kunstvollere Leistungen hören.
Die Redaction.

sehr antimusicalisches Gemurmel oder Geplapper ausarten, welches erfahrungsmässig überall, wo etwas Aehnliches Statt findet, die religiöse Sammlung des Gemüthes stört. Uebrigens sieht Herr Naumann die Schwierigkeit oder die Unmöglichkeit der Verwirklichung dieser Art von Psalmodie im praktischen Kirchenleben auch selbst ein, wenigstens für die Gegenwart.

„Vorläufig“ — sagt er, wir aber möchten zusetzen: und auch in alle Zukunft hinaus — „sind unsere Gemeinden noch so weit von der Fähigkeit, zu psalmodiren, entfernt, dass es thöricht sein würde, in dieser Beziehung schon jetzt auf Resultate zu hoffen. Im Augenblicke kann gar nicht von einer Betheiligung der Gemeinden am Psalmen-Vortrage überhaupt, geschweige denn von einer alternirenden mit einem Kunst-Chor die Rede sein“ u. s. w. Auch hebt er hervor, was sich Jedem als ein Hinderniss der Einführung selbst bei Befähigung der Gemeinden sogleich aufdrängt, „dass die Aehnlichkeit dieser Psalmodie mit den Responsorien in der katholischen Kirche zu Missverständnissen Anlass geben würde.“

Wenn wir nun die Hoffnung des Herausgebers auf die künftige musicalische Befähigung der Gemeinden nicht theilen, ja — aufrichtig gesagt —, diese Befähigung weit lieber für den Choral, als für die Psalmodie durch die Schulen und Kirchen-Gesangvereine gefördert zu sehen wünschen, so können wir auch seiner Sammlung das Verdienst eines Beitrags zur „Vermittlung des Uebergangs vom Kunstgesange zur Psalmodie“ nicht eben anrechnen, während wir sie als zum Gebrauche von wirklichen Kirchenchören und Gesangvereinen, sowohl für kirchliche, als durch ernste Musik erbauliche Zwecke, sehr hoch halten und mit wahrer Freude willkommen heissen. Wenn man sonst bei manchen Werken sagen muss: „Der Wille ist gut, aber die Kraft schwach“, so kann man hier behaupten, dass die Kraft weit über den Willen, die That weit über die Absicht hinausgegangen ist.

Die drei Bände enthalten 18 vierstimmige und 21 achtstimmige Psalmen, welche nach Uebereinstimmung mit geistlichen Autoritäten für den wirklichen Gottesdienst, wenn dieser, wie im Dome zu Berlin geschieht, mit einem Psalm beginnt, in Beziehung zu den Sonn- und Festtagen des evangelischen Kirchenjahres gebracht sind. Darunter sind zwölf von E. Naumann, vier von Mendelssohn, acht von Neithardt, zwei von Nicolai, drei von Grell und je einer von Kästner, F. Hiller, Dupuis, Engel, Meyerbeer, Reissiger, Schulz, Stahlknecht, Richter, Reinthaler.

Die ganze Sammlung enthält nur Würdiges und grossentheils Vortreffliches, wozu namentlich auch die Psalmen von E. Naumann selbst zu zählen sind. Sie liefern, was man überhaupt von sämmtlichen Compositionen dieser *Musica sacra* mit mehr oder weniger Recht sagen kann, den Beweis, dass die deutschen Tonsetzer unserer Zeit in Erfindung des Melodiösen und Behandlung des mehrstimmigen Gesanges *a capella* sich den älteren Meistern würdigst anreihen. Dergleichen Psalmengesänge sind eine Zierde des Gottesdienstes jeder Confession. Mögen sie überall zur Errichtung von Kirchenchören beitragen, welche bei der so sehr verbreiteten musicalischen Bildung in Deutschland wenigstens in Städten durchaus nicht schwierig herzustellen sind, wenn nur die Geistlichkeit dafür ist. Aber auch den nicht kirchlichen Gesangvereinen und Akademieen sind diese Psalmen sehr zu empfehlen, ja, mehrere von ihnen eignen sich selbst zu Aufführungen in Concerten, z. B. der 19. von Naumann, der 2. von Mendelssohn (Op. 78), der 119. von Hiller und andere.

Von der Westgränze.

A. Aus Lüttich.

Die Hauptstadt der Wallonen, das kohlen- und dampfreiche Lüttich mit beinahe 90,000 Einwohnern und den schönsten landschaftlichen Umgebungen, beginnt neuerdings, sich in musicalischer Beziehung nicht nur als Geburtsort Grétry's geltend zu machen, sondern auch durch seine gegenwärtige Pflege der Tonkunst sich dieser Ehre würdig zu zeigen. Das bereits seit längerer Zeit bestehende Conservatorium der Musik hat unter der Direction des tüchtigen Musikers und Componisten Soubre seit vorigem Jahre einen bedeutenden Aufschwung genommen, und die Concerte desselben haben in dem Bestreben, das Publicum an gute deutsche, classische Musik zu gewöhnen, einen bereits recht erfreulichen Erfolg gehabt. Es liegen uns darüber zwei Berichte vor, von denen der erste, aus der Feder eines belgischen Schriftstellers, die bisher vorherrschende Geschmacksrichtung seiner Landsleute durchblicken lässt, der andere von einem Dilettanten aus Deutschland herrührt, der auf einer Reise durch Belgien dem zweiten Concerte in Lüttich beiwohnte.

I. Wie wir vorhergesagt, hat uns das Conservatorium in seinem ersten Concerte (Anfang Februar) kräftige, ernste, gehaltvolle Musik vorgeführt. Nun, es kommt ihm zu, ein gutes Beispiel zu geben, seinen Concerten ein specielles Gepräge aufzudrücken und das Publicum endlich in die gesunde Erkenntniss und das wahre Wesen der höheren Tonkunst einzuweihen. Indess wünschten wir doch nicht, um es frei zu gestehen, dass man uns auf immer zu einer gelehrten Musik verurtheilte, welche nur den Verstand des Musikers interessirt und die Zuhörer kalt lässt. Weg mit den starren Formen, welche die so genannten

Kenner allein über Alles setzen! Wählen wir lieber Werke, in denen die Begeisterung Hand in Hand mit dem Wissen geht, der Reichthum an Gedanken mit der geschickten Behandlung der Gesetze der Composition sich verbindet.

Wir glauben auch nicht, dass Herr Soubre seinen Zuhörern jemals zu schwerfällige und für ihr Temperament unverdauliche Speise vorsetzen wird. Das wäre ein grosser Fehler. Die Gränzlinie zwischen dem wirklich Schönen und dem Langweiligen muss streng gezogen werden u. s. w. u. s. w.

In diesem Sinne ist die Wahl des Directors auf vortreffliche Werke gefallen: Haydn's Sinfonie Op. 80, Mozart's *Ave verum,* Mendelssohn's Violin-Concert, das wir für unvergleichlich halten würden, wenn das von Beethoven nicht vorhanden wäre — führen über die Gränze der gewöhnlichen Welt hinaus ins Reich der Ideale. Mendelssohn's Sinfonie-Cantate „Lobgesang" hörten wir zum ersten Male; das Werk scheint ein mehrmaliges Hören zu erfordern, nicht als ob es nicht Schönheiten ersten Ranges, die sogleich auffallen, enthielte, aber weil die Form des grossen Ganzen eine sehr umfassende und ungewöhnliche ist. Nach drei Sinfoniesätzen folgt ein Finale mit Soli und Chören von grosser Länge im Stil des Oratoriums, von dem sich Mendelssohn nicht hat losmachen können. Es ist zu verwundern, dass das in der Tonkunst so weit vorgeschrittene und hervorragende Deutschland sich verpflichtet glaubt, die ursprünglichen Formen des Oratoriums in ernsten, einfachen, feierlichen Gesängen zu verewigen, die zwar ihr Schönes haben, aber wie das Echo aus einer vergangenen Zeit klingen und aller dramatischen Bewegung ermangeln. (!) Warum beraubt man sich absichtlich der mächtigen Hülfsquellen der dramatischen Musik, die ja selbst bis in die Musik beim Gottesdienste den Weg gefunden haben? — Uebrigens war die Ausführung sehr gut, die Chöre, vorzüglich der Sopran, verdienen besonderes Lob. Das Orchester haben wir noch nie so vollständig gehört: bessere Violinen dürfte es kaum anderswo geben. Das einzige Störende ist der Mangel an reiner Stimmung in gewissen Blas-Instrumenten.

Herr J. Dupuis hat das Violin-Concert von Mendelssohn meisterhaft gespielt; das Conservatorium kann sich zu diesem ausgezeichneten Künstler, welchem das Lehramt des Violinspiels anvertraut ist, Glück wünschen. Der Erfolg seiner Leistung war, wie immer, ein glänzender.

Die musicalische Welt ist Herrn Soubre den grössten Dank schuldig. Kaum seit einem halben Jahre als Director des Conservatoriums thätig, hat er bereits Dinge ins Werk gesetzt, deren Zustandekommen wir nach einer Reihe von Jahren dankbar anerkannt haben würden.

Sollte man aber wohl glauben, dass so trefflichen künstlerischen Genüssen gegenüber sich unter der glänzenden Menge der *Société d'Emulation,* in deren Saale die Concerte Statt finden, einige junge Leute befanden, die so unartig waren, den ganzen Abend hindurch zu plaudern und trotz wiederholter Erinnerungen durchaus nicht damit aufzuhören? Was wollen solche unausstehliche Gäste im Concerte?

Den 25. April 1863.

II. Bei meiner neulichen Anwesenheit in Lüttich fiel mein Blick auf grosse Anschlagszettel, welche das *II. Concert du Conservatoire royal de Musique* ankündigten. Das machte mich neugierig auf die musicalischen Zustände in diesem grossen industriellen Bienenstocke, den die Musik der Ambose, Waffenschmieden, Hochöfen und Dampfmaschinen so berühmt und reich gemacht hat. Noch reger wurde meine Neugierde, als ich mit Verwunderung die Namen unserer grossen deutschen Meister auf dem Zettel erblickte: Haydn, Mendelssohn, Weber u. s. w. bildeten nicht etwa nur den Haupttheil des Programms, sondern ausschliesslich das ganze. Ich erfuhr bald, dass diese Metamorphose der Programme das Verdienst des Herrn Etienne Soubre sei, jenes tüchtigen Musikers, der vor einiger Zeit an die Spitze des Conservatoriums gestellt worden ist, welches gegenwärtig in voller Blüthe steht. Natürlich ging ich in das Concert.

Es fand in dem Saale der *Société d'Emulation* Statt, welcher leider zu klein für die zur Aufführung vereinigten Kräfte und für das Publicum ist, das sich zu diesen Concerten zu drängen scheint. Das Orchester, welches Herr Soubre dirigirte, zählte 75 bis 80 Mitglieder, der Chor, erst neuerdings durch ihn gebildet, soll schon die Zahl von 140 Mitwirkenden erreicht haben.

Die Sinfonie in *D,* Op. 5, von Haydn machte den Anfang. Es war eben so interessant, die Vollkommenheit der Ausführung durch das Orchester zu beobachten, als den fesselnden Eindruck, den sie auf das Publicum machte, welches nicht nur jeden Satz mit Enthusiasmus beklatschte, sondern sogar das Andante *da capo* rief. Man kann sagen, dass der gemüthliche Haydn seinen Einzug in Grétry's Vaterstadt mit allen seinem Genius gebührenden Ehren gehalten hat. Die zweite Nummer waren drei Gesangstücke aus Weber's Oberon: der Männerchor, die Barcarole und der Chor in *A* mit Tenor-Solo; sie wurden recht schön gesungen und erhielten ebenfalls grossen Beifall.

Der einzige Instrumental-Solist an diesem Abende war Herr Leon Massart, Lehrer des Violoncellspiels am Conservatorium; allein die Qualität ersetzte die Quantität. In dem schwierigen Concerte für das Violoncell von Molique zeigte er sich als würdigen Nacheiferer von Servais;

der Vortrag des Ganzen und vorzüglich des Adagio's war im höchsten Grade vollkommen und rief unbeschreiblichen Enthusiasmus hervor.

Den zweiten Theil des Concertes füllte Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum. Es zeigte sich, dass man die Ausführung dieser geistvollen Musik sich zur Ehrensache gemacht hatte; Herr Soubre soll, wie man mir sagte, sieben sehr sorgfältige Proben davon gehalten haben. So viel ist gewiss, die Ausführung war vortrefflich; selten haben wir eine solche Feinheit des Ausdrucks gehört, als diejenige, mit der hier die Ouverture und das Scherzo gespielt wurden. Der Erfolg war ein vollständiger und hat die aufgewandte Mühe reichlich belohnt.

Wir wünschen Herrn Soubre den erfolgreichsten Fortschritt auf der betretenen Bahn, welche das Publicum zum Genusse wahrer Kunstwerke führt. N.

B. Aus Mastricht.

Den 24. April 1863.

In unserer Stadt von 25,000 Einwohnern blühte einst die Musik, so dass auch in öffentlichen Blättern die Rede davon war. Ein anständiges Orchester, ein imposanter Chor, ausgezeichnete Dilettanten für Solo-Vorträge standen uns zur Verfügung. In den letzten Jahren aber, sollte man meinen, wäre die Hauptstadt des holländischen Herzogthums Limburg aus der Welt verschwunden. War die Kunst gänzlich untergegangen, oder konnten die Berichte darüber nicht durch die dreifache Zolllinie dringen, welche Mastricht leider umschliesst? Ich weiss es nicht: doch ist es gewiss, dass die zuletzt genannte Isolirung, die den Handel vernichtet hat, auch betrübenden Einfluss auf die Musik übte. Nach der Auflösung des rühmlichen Vereins „Orpheus“, die vor etwa zwanzig Jahren Statt fand, entstanden verschiedene Vereine, die, kaum geboren, wieder zu Grabe getragen wurden; zuletzt traf dasselbe Geschick die Gesellschaft der *Harmonie royale*, welche an der Abnehmungskrankheit verschied und ihre Gesangs-Abtheilung (Männergesang) mit sich in den Tod riss. Dass bei allen diesen Unfällen Dame Zwietracht eine Rolle spielte, versteht sich bei „harmonischen“ Vereinen von selbst. Am Ende war es mit der Musik in Mastricht so weit gekommen, dass Weber's Freischütz, den eine deutsche Gesellschaft gab, nur mit Clavier-Begleitung aufgeführt werden konnte *).

Während man nun von zwei Seiten her überlegte, wie es anzufangen sei, den Wagen der Melpomene aus dem Lehm, in den er sich verfahren, wieder ins festere Geleise zu bringen, machte sich eine lebhaftere Actions-Partei mit der Ladung auf und davon, und machte sich daran, sie auszubeuten. Dank dem Eifer und der einflussreichen Thätigkeit einer Dame, der Frau Baronin von Verschuur, welche einige Herren mit willigem Sinn für die Sache unterstützten, gelang es, einen neuen Verein, „Toonkunst“ genannt, zu gründen.

Dem zweiten Concerte desselben habe ich beigewohnt, und nach dem Erfolge, den es hatte, darf man aus dem bereits Vorhandenen Hoffnungen für die Zukunft schöpfen. Ein Orchester von einigen und zwanzig Instrumentalisten, freilich grösstentheils eifrige Recruten, ein Chor von etwa sechszig Mitgliedern, jungen Damen mit reinen Stimmen, guten Tenören und, wenn der Erfolg ermuthigt, gewiss bald zahlreichen Bassisten, bilden die Keime der neuen „Toonkunst“. Das Programm zeigte ein Streben nach guter Musik, es brachte unter Anderem Hiller's geistreiche Composition: „Der Gesang der Geister über dem Wasser“, welche nicht nur correct gesungen wurde, sondern auch in dem Vortrage eine richtige Auffassung und ein Gefühl für Nuancirung offenbarte; ferner Mozart's Hymne: „Gottheit, Dir sei Preis und Ehre“, und zwei Chöre aus Neukomm's Hymnus an die Nacht. Die Begleitung konnte man freilich noch nicht dem ganzen Orchester anvertrauen; man ergänzte es durch das Geigen-Quartett und das Clavier. Herr Lehrmann dirigirte das Ganze recht gut. Von den Solisten ist ein Schüler des genannten Herrn zu erwähnen, der eine Phantasie für die Violine von de Bériot recht gut spielte, und einige vorzügliche Gesangs-Dilettanten, namentlich eine schöne Bassstimme, welche nach künstlerischer Ausbildung viel Beifall finden würde. Kurz, der Abend war ganz interessant, und wenn der neue Verein über seine Gegner siegt, so wird er das Verdienst haben, zu dem Wiederaufleben der Kunst in einer Stadt, wo sie ehemals blühte, reichlich beigetragen zu haben. L. A.

Analecta von E. Krüger.

I. Von Kunst-Kategorieen.

Missa brevis soll nach Arrey v. Dommer's „Elemente der Musik“, S. 339, so viel bedeuten, als protestantische Messe. Uns ist ein solcher Sprachgebrauch nicht erinnerlich und weder als typischer Ausdruck, noch in lässlicher Rede als bekannter nachweisbar. Das Kirchen-Lexikon von Aschbach, so wie das von Welte, beide katholisch, nennen diese Unterscheidung nicht; die protestantische Real-Encyklopädie von Herzog ebenfalls nicht.

*) Das klingt ja beinahe wie Ulibischeff's Schilderung von der Verbreitung des Freischütz in Russland: „Ueberall, auch in den Landstädten, wurde der Freischütz eingebürgert und wurde ein Cassenstück, mochte ein Orchester und Sänger da sein oder nicht; Samiel und die Eule ersetzten alles Uebrige.“ „Beethoven“, S. 35.

Praktische und theoretische Kenner der liturgischen Terminologie haben sich gegen mich persönlich dahin geäussert, dass ein solcher Sprachgebrauch ihnen unbekannt sei.

Allerdings kommt der Name *Missa brevis* vor, aber nur als äusserliche Benennung, um sie von den unzähligen des gleichen Wortinhalts bezeichnend zu unterscheiden, und zwar bei den katholischen Componisten Palestrina und Orlando Lasso; s. Proske, *Musica divina*, I. 1. Diese *Missae breves* haben sämmtliche Theile und Worte der gewöhnlichen Messen und sind nicht länger und kürzer, als diese.

Eben so hat Luther's protestantische Messe sämmtliche Theile und Worte der römischen vollständig beibehalten: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus*, und nirgend braucht er das Wort *Missa brevis* für seine neue Liturgie, die sich nur in den übrigen Theilen und deren Anwendung von der älteren unterschied, nicht aber in den Kerntheilen.

Woher rührt nun A. v. Dommer's Benennung an der angegebenen Stelle? Das Vorwort des achten Bandes der Bach-Ausgabe von M. Hauptmann erwähnt ihrer *in transitu*; auch das Vorwort das sechsten Bandes — zur *H-moll*-Messe — von Jul. Rietz thut ein Gleiches. Beide Male erscheint die Benennung nicht als eine Definition oder typische Terminologie. Wäre dieselbe irgendwo acceptirt, so würden wir sie in den zahreich gewordenen liturgischen Handbüchern, Lexikons u. s. w. irgendwo wieder finden. Es würde also von Interesse sein, wenn A. v. Dommer oder M. Hauptmann oder J. Rietz die Herkunft dieser Benennung, welche ausser den eben angegebenen Stellen nicht vorzukommen scheint, zu öffentlicher Kunde zu bringen die Güte hätten.

Die Sache an sich ist von geringem Belang, sofern eben nur die Registratur gemeint ist. Wer möchte die verschollenen Ringelrennen erneuern, darinnen sich vor Zeiten ästhetische Hitzköpfe erhitzten, um mit hochernster Miene zu entscheiden, ob das Ding da mehr Romanze, Ballade oder Rhapsodie zu heissen „verdiene"; ob jenes Beethoven'sche Finale mehr Fugato, Fughette oder Fuge sei; ob die Schubert'schen Impromptus Op. 142 nicht besser Sonate zu betiteln u. s. w. Solche Untersuchungen sind kaum als Formstudien zu ertragen; vollends verkehrt aber ist, aus dergleichen Verbal-Definitionen Stricke zu drehen, um Schwachgläubige einzufangen in logische oder ethische Normen, nach denen sich etwa der schaffende Künstler zu richten habe. Es ist ganz gleichgültig, ob ein niedliches Stück genannt werde *Impromptu, Moment musical, Mélodie*, Clavierstück; — alle jene Worte dienen lediglich zu Vignetten, Handhaben, Etiquetten, um das richtige Schubfach zu treffen; den Inhalt berühren und die Form lehren sie so wenig, als die Namen *Partita, Suite, Exercice*, welche Sebastian Bach und Zeitgenossen völlig gleichdeutig gebraucht haben. Es ist leeres Schulgezänke, dieses Gefrage nach dem Unterschiede untergeordneter Formen. Hauptformen stehen an sich selbst fest, haben ästhetische, logisch-historische Bedeutung, so: Epos, Lyrik, Drama — Vocal, Instrumental — Lied und Oper — Choral und Oratorium — Homophon, Polyphon, Harmonisch — das sind Wesens-Unterschiede, die man erkennen kann und lehren muss. Sie liegen dem ästhetischen Urtheil überall unbewusst zu Grunde; wichtig ist daher, solche Grundformen zu bestimmen = *definire*, ὁρίζειν; dagegen alles, was Uebergangs- oder Mittelform heisst, oder vielmehr, was und wo es der Grundform nicht mehr bedarf, mit zeitgemässer Liberalität = Latitudinarismus zu beschreiben oder umschreiben = *describere*, παραφράζειν, und zwar da, wo es zur historischen Kunde erspriesslich ist.

Denn die historische Kunde fordert zuweilen eine Erörterung schwankender Terminologieen; es kann ja irgendwo Interesse haben, der diplomatischen Treue auch dieses zu gestatten, dass die — meist arglos gewählten — Benennungen der Kategorieen mit aufgeführt werden. Zum Beispiel in unserem Falle: sagt Jemand *Missa brevis*, was ein (heute) nicht üblicher Terminus ist, so fragt ein Anderer, ob es der Autor, seine theoretische Gewohnheit, oder sein Zeitalter, oder wer sonst mit dieser Vignette benannt habe. Wissen wir nun historisch, dass Seb. Bach auf jene kleineren Messen in *F, A, g, G* den Titel *M. brevis* nicht geschrieben, dass er auf sein gewaltigstes Werk nur die Aufschrift setzte: Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, so genügt uns das Αὐτὸς ἔφα vollkommen. Wo nun die Enkelkinder kommen und streiten brünstiglich, ob es *Divina commedia* heissen müsse oder Oratorium, so ist das ein reines Privat-Vergnügen. Wer einer historisch-ästhetischen Beschreibung bedarf, findet die gesundeste und treffendste in Chrysander's Händel, 2, 457: „Das Oratorium ist die Vergegenwärtigung heiliger Geschichte in Tonbildern von dramatisch lebendiger Bewegung." — Wer nun „von Händel den Begriff abstrahiren will", wie A. v. Dommer, Elemente, 343, der thut wohl daran; nur vergesse er nicht, dass Händel selbst oder seine Zeit diesen „Begriff" sehr weitherzig latitudinarisch fasste, indem z. B. Acis und Galatea verschiedentlich benannt wird: *a masque, pastoral opera, Serenata, Oratorium*, vgl. die Ausgaben, ferner Burney, *hist.* 4, 362, und Chrysander, Händel, 1, 479; 2, 263 — wie denn überhaupt in verschiedenen Zeiten für ein und dasselbe Werk gesagt worden ist *a sacred oratorio, Opera sacra, Drama mysticum* und Aehnliches, worüber höchstens ein

bibliothekarisches Repositorium wild werden kann, während die Kunst-Theorie dabei ganz ruhig bleibt. Dass aber Shakespeare's Sommernachtstraum eine andere Art Komödie ist, als Aristophanes' Frösche, mag wahr sein: ist doch jedes Lebendige seine eigene specifische Species! Wie schade, dass Shakespeare selbst keine Vignette angeklebt! wie unverantwortlich, dass Goethe seine herrlichste Tragödie bezeichnet: „Ein Fragment"!

Also wir verwerfen jene Form-Unterschiede keineswegs und wollen sie auch nicht unbedingt lächerlich machen, wie Shakespeare, der im Hamlet 2, 2 den braven Polonius eine ganze Registratur dramatischer Kategorieen ausschütten lässt. Wir erkennen ihr historisches Recht und ihre philosophische Bedeutung: beide so lange vernünftig, als sie einfältig bleiben, d. h. einander einträchtig umfassen, und nicht ästhetische Gesetze sein wollen. Ethischen Werth haben die Kategorieen-Tafeln nun gar nicht; schöpferische Dichter und empfangendes Volk bleiben davon unberührt; die Forderung von „Reinhalten der Gattung" ist eine ungültige.

Dante's *Divina commedia* ist auch darin einzig, dass sie in keinen Kategorieen-Schubkasten passt. Aeusserlich ist sie episch gestaltet, innerlich waltet lyrisches Pathos, und das Ergebniss ist eine „gleichsam dramatische" Entwicklung von Ausgang, Aufgabe und Erfüllung, ähnlich den aristotelisch-dramatischen Kategorieen von ἐξήγησις πλοκή καταστροφή oder *Expositio Actus* (δρᾶμα), *Katastrophe.* — Wer sich über die Unzulänglichkeit der Kategorieen-Jägerei gründlich belehren will, der lese wundershalber die einleitende Abhandlung in Echtermeyer's und Hiecke's Auswahl deutscher Gedichte (Halle, 1861); da lernt man, was die Ballade muss, was die Rhapsodie soll, was die Märe fordert, worauf die Romanze angewiesen ist, und nach dem allem, wie endlich doch eine berühmte Ballade von Gustav Schwab das Haupt-Ingrediens der Balladen-Definition — nicht inne hält!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 19. April fand im hiesigen Casinosaale eine von Herrn Capellmeister F. Hiller veranstaltete Matinee für das Schadow-Denkmal in Düsseldorf Statt. Nach dem Trauermarsch von Chopin sprach Herr Zademak vom hiesigen Theater ein Gedicht zur Erinnerung an Schadow von Dr. Wolfg. Müller. Das weitere Programm brachte Psalm 23 für Frauenchor von Wold. Bargiel, Clavier-Trio von Beethoven, Op. 70 in *D* (die Herren Hiller, von Königslöw, A. Schmit), „Nachtlied" und „Volkslied" für Frauenchor von F. Hiller und das Concert für drei Flügel von J. S. Bach, trefflich ausgeführt von Fräulein Mathilde Bruch vom hiesigen Conservatorium und den Herren Hiller und Bargiel. Ihre Königlichen Hoheiten der Fürst und die Frau Fürstin zu Hohenzollern nebst Familie und dem Prinzen von Altenburg beehrten die Matinee mit ihrer hohen Gegenwart.

Am 28. April fand die letzte (sechste) Soiree für Kammermusik im kleineren Gürzenichsaale Statt. Das Programm brachte Beethoven's Quartett in *A-dur*, Op. 18 Nr. 5, Clavier-Trio Op. 6 in *F-dur* von W. Bargiel (die Clavierstimme vom Componisten gespielt) und Mendelssohn's Quintett für Streich-Instrumente, Op. 87, bei welchem die Herren F. Weber und C. Venth mitwirkten. Die Soireen waren in dieser Saison noch zahlreicher besucht, als in der vorigen, was um so erfreulicher ist, als die treffliche Musik, welche sie dem Publicum vorführen, nothwendig zur Bildung des Geschmacks an classischen Tonstücken beiträgt.

Mannheim. Im Gebiete der Oper war Abert's „König Enzio" die erste Novität, welche, im Allgemeinen günstig aufgenommen, von einem achtungswerthen Talente des Componisten zeugte, dessen theils einfach ansprechende, theils dramatisch wirkungsvolle Melodieen, wie wir sie hauptsächlich in den Partieen des Enzio und der Bianka fanden, ihm überall eine ehrenvolle Aufnahme seiner Oper sichern werden. Von Gewandtheit und Kenntniss des Bühnen-Effectes zeugen auch die grösseren Ensemblestücke, wie das zweite und dritte Finale, doch ist nicht zu läugnen, dass der Effect des letzteren dadurch geschmälert wird, dass er mit dem des zweiten eine zu nahe Verwandtschaft hat. Die zweite Novität war die Oper „Lalla Rookh" von Fél. David, welche, wenn auch nicht vermittels rauschender Beifallsbezeigungen, wozu diese Musik nicht herausfordert, dennoch eine sehr günstige Aufnahme fand, die sich bei der seither Statt gefundenen Wiederholung der Oper noch wärmer gestaltete.

Meiningen, 12. April. Am 5. d. Mts., dem Geburtstage Spohr's, gab die hiesige Hofcapelle ihr zweites Concert und brachte darin „Die Weihe der Töne", Concert in Form einer Gesangscene, und zwei Lieder für Sopran mit Begleitung der Clarinette und des Pianoforte von Spohr zu Gehör, ausserdem Arie für Tenor aus Iphigenie auf Tauris von Gluck, Ouverture in *C-dur* zu Leonore von Beethoven, zwei Balladen von Hebbel („Schön Hedwig" und „Der Haideknabe") mit der Pianoforte-Begleitung von Schumann, Concert für Pianoforte in *C-dur*, erster Satz (nach dem Arrangement von Kalkbrenner), von Mozart und Phantasie für Pianoforte über Themen aus der Oper „Der Unbekannte" von Bott. Sämmtliche Stücke für Pianoforte wurden von Herrn Hof-Capellmeister Bott ausgeführt. Derselbe producirte sich damit hier zum ersten Male als Pianist, weshalb das Publicum wohl zu entschuldigen sein mag, dass es diesem Auftreten mit einigem Misstrauen entgegen sah, zumal Pianisten wie Jaell und Bronsart in zu lebhafter Erinnerung standen. Der Erfolg war aber ein allgemein überraschender, den Concertirenden um so ehrender. Die Phantasie wurde stürmisch *da capo* verlangt, worauf Herr Bott noch eine kleinere eigene Composition vortrug. Auch als Lehrer fand Herr Bott ehrende Anerkennung durch den Vortrag der „Gesangscene" von Spohr durch Herrn Gottschalk. Herr Gottschalk ist noch sehr jung, reichere Erfahrungen werden ihn zu grösserer Selbständigkeit führen. Fräulein Wilhelmine Seebach (Schwester der Marie Seebach) declamirte das Gedicht „Die Weihe der Töne" und die Balladen von Hebbel mit Begeisterung; auch wurde Fräulein Schenk in dem Vortrage der Lieder für Sopran, wie Herrn Stiegele in der Arie für Tenor gebührende Auszeichnung zu Theil. Die zufällige Durchreise des blinden Clarinettisten Herrn Hentschel aus Dresden veranlasste den Vorstand, ihn im Zwischenact des Concertes ein Concertino von Weber vortragen zu lassen. Vorzüge, so wie ein schönes Pianissimo müssen Herrn Hentschel zugestanden werden; hauptsächlich aber heiligt wohl nur der Zweck das Mittel. Auch Sivori und ein Pianist Scharfenberg besuchten uns. — Mitte dieses Monats wird das Theater geschlossen, worauf wir noch einige Barmherzigkeits-Concerte zu gewärtigen haben, bei denen natürlich eine gute Einnahme die Hauptsache ist.

Am leipziger Stadttheater wurde eine neue Oper, „Der Abt von St. Gallen“, von einem bisher ganz unbekannten Componisten, F. Herther, gegeben und fand freundliche Aufnahme.

Frankfurt a. M. Mozart-Stiftung. Das Stipendium betreffend. Zur Prüfung der von den Bewerbern um das Stipendium der Mozart-Stiftung eingelieferten Arbeiten waren erwählt die Herren: Hof-Capellmeister Heinrich Dorn in Berlin, Hof-Capellmeister Franz Lachner in München, Musik-Director Dr. Aloys Schmitt in Frankfurt a. M. Nach dem übereinstimmenden Inhalt der von diesen Herren erstatteten Gutachten konnte der Verwaltungs-Ausschuss keine der eingelieferten Arbeiten als den Anforderungen unserer Stiftung genügend erkennen und hat einhellig den Beschluss gefasst, zur Zeit von der Vergebung eines Stipendiums Umgang zu nehmen. Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung: Dr. Ponfick, Präsident, Dr. Eckhard, Secretär. Frankfurt am Main, den 15. April 1863.

Diese Entscheidung des Verwaltungs-Ausschusses verdient vollständige Billigung, denn es konnte unmöglich Sinn der Begründer und Unterstützer der Stiftung sein, das Stipendium unter jeder Bedingung dem nur relativ Tüchtigsten der Bewerber zu verleihen, wie das leider bei vielen Studien-Stiftungen der Fall ist, wodurch nur das Proletariat in Wissenschaft oder Kunst begünstigt wird. Mit vollem Rechte wahrt die Mozart-Stiftung ihren eigentlichen Zweck, nur begabte junge Künstler zu unterstützen, von denen nach den Aussprüchen fachkundiger Männer wirklich künstlerische Leistungen in der Zukunft zu erwarten sind.

Königsberg (in Preussen). Beim Stiftungsfeste des hiesigen Männer-Gesang-Vereins unter der tüchtigen Direction des Herrn Hamma wurde im zweiten Theile des Concertes die komische Operette „Incognito“ von Hermann Kipper in Köln mit grossem Beifalle aufgeführt.

Wien. Als interessante Novität wurden in dem Concerte der Pianistin Julie von Asten sechs Chöre für Frauenstimmen mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern geboten, die Herrn J. Brahms zum Verfasser haben. Diese originelle Combination von Klangmitteln ist von guter Wirkung; die beiden Hörner, mit den Frauenstimmen meist einen vierstimmigen Satz bildend, vertreten gleichsam den Tenor und Bass und liefern häufig den täuschenden Effect eines gemischten Chors. Eine selbständige Rolle spielen die Hörner nur in den Vor- und Zwischenspielen, wo dann die Harfe begleitend hinzutritt. Was den Gehalt dieser Compositionen selbst anbelangt, so scheinen uns dieselben, das „Minnelied“ und der „Gesang aus Fingal“ ausgenommen, mehr aus der Lust am Componiren, als aus innerer Nöthigung hervorgegangen zu sein. Von den ausgenommenen beiden Piecen jedoch zeichnet sich besonders das „Minnelied“ durch seelenvolle Stimmung und anmuthende Natürlichkeit aus. Es ist in Strophenform gehalten, während der durchcomponirte „Gesang aus Fingal“ sich zu beinahe dramatischer Anschaulichkeit erhebt und durch Plastik der Schilderung wie durch charakteristischen Localton ein bedeutendes Tonbild liefert. Diese beiden Chöre fanden den meisten Beifall, und es musste das „Minnelied“ wiederholt werden.

In der jüngst Statt gehabten Versammlung der „Sing-Akademie“ wurde Herrn Director J. Hellmesberger in Anerkennung seiner eben so bereitwilligen als vorzüglichen Leitung der Passions-Aufführung ein werthvoller silberner Lorberkranz und dem zweiten Chormeister, Herrn Krenn, bei dieser Gelegenheit ein silberner Tactstock überreicht. Der feierlichen Uebergabe dieser Ehrenspenden ging eine herzliche und erhebende Ansprache des Vorstandes, Sr. Excellenz des Herrn Oberst-Hofmarschalls, Grafen v. Kneffstein, voraus.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 19. **KÖLN, 9. Mai 1863.** **XI. Jahrgang.**

Jahrbücher für musicalische Wissenschaft.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

I. Band. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863. 452 S. in Octav *).

Für dieses Unternehmen, welches die gesunde Mitte hält zwischen kurzlebiger Journalistik und schwerwiegender krystallisirter Systematik und ein wahrhaft Neues in die Kunstwissenschaft einträgt, sind alle, denen es Ernst ist mit dem inneren Fortschritte der Tonkunst, dem Herausgeber zu grossem Danke verpflichtet, um so mehr, da dasselbe mit Mühen und Opfern verknüpft ist, die, äusserlich angesehen, kargen Lohn tragen. Wie sehr aber eben die Tonkunst nach dieser Seite hin eines Aufschwunges bedarf, weiss Jeder, dem die einschlägige Literatur bekannt, oder wer sich jemals geärgert hat an der vermeinten Geistlosigkeit der Musik, die denn doch trotz aller rationalistischen Zweifler so wunderbare Wirkungen thut zum Heile und Verderben der Seelen. Geschichte und Aesthetik stehen noch in ihren Anfängen, Tonlehre ist seit Jahrhunderten fast erschöpfend ausgebildet, und doch sind Haupt-Ergebnisse verhältnissmässig wenige, d. h. solche, die als feste Ausgangspunkte allen Parteien gültig erkannt wären. — Wie aber die Tonkunst die körperloseste, so ist sie auch die geistig freieste, von allen Künsten die reinste Kunst, als menschliche Nachschöpfung übermenschlicher Ideen, daher „auch nur von der Wissenschaft der Tonkunst eine Läuterung der Aesthetik ausgehen kann."

Unter den acht Stücken dieses ersten Bandes sind zwei von M. Hauptmann. Das erste Stück handelt vom Klange, zwar ein längst und mannigfach durchgearbeitetes Capitel, aber hier in eigenthümlicher Anschaulichkeit so dargestellt, dass wir den Ton in der schwingenden Saite gleichsam entstehen sehen; die Relativität und Beschränktheit unserer Tonempfindung wird schliesslich in einem humoristischen Gleichnisse dargethan.

Bedeutend ist desselben Verfassers zweiter Aufsatz, über Temperatur; eine gründliche Belehrung für diejenigen, welche aus unseren temperirten Clavieren von jung auf all ihr Tonwissen schöpfen, danach vorgeben, sich einzubilden, dies sei die entweder allein richtige oder doch gewohnheitlich eingefleischte Tonreihe, um dann schliesslich als „gleichschwebend erzogene" zu dem absurden Dogma zu gelangen, dass unsere Scala „eigentlich" aus zwölf gleichen Halbtönen bestehe. Die eingefügten Berechnungen zeigen die Schwierigkeit der vollkommenen Gleichschwebung theoretisch; die Clavierstimmer helfen sich praktisch mit der nicht mathematischen, sondern gefühlig erhorchten und ausprobirten unterschwebenden Quinte, und so ergibt sich dann diejenige leidlich reine Stimmung, die wir von einem anständigen Clavier erheischen u. s. w.

Das dritte Stück ist eine kritisch hergestellte Ausgabe von Joh. Tinctoris' *Diffinitorium musices* durch H. Bellermann. Das Werk ist das älteste musicalische Lexikon, der Autor ein brabanter Gelehrter aus der letzten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, von dessen zahlreichen Schriften nur diese eine in Druck erschienen und heute (wahrscheinlich) nur noch in zwei Exemplaren vorhanden ist. Bellermann gibt nun einen Text-Abdruck, in welchem nichts corrigirt ist als die offenbar verdruckten oder sinnlosen Stellen, worüber dann jedesmal die Anmerkungen Rechenschaft geben. Die letzteren sammt der lichtvollen Uebersetzung sind sehr werthvoll und verdienen die Aufmerksamkeit aller derer, die sich mit Geschichte der Musik ernstlich beschäftigen.

Unter den folgenden fünf Aufsätzen des Herausgebers, insgesammt historischen Inhalts, bringt der erste (IV.): „Vom deutschen Volksgesange im vierzehnten Jahrhundert", eine vollständige Mittheilung des poetisch-musi-

*) Aus einer Beurtheilung von Ed. Krüger in den Göttinger gelehrten Anzeigen. 1863. 16.

calischen Theiles der limburger Chronik. Es wird hier dargebracht, was auch vielen Fachmännern neu sein wird: eine (auszügliche) Wiedergabe der genannten Chronik nach der äusserst seltenen zweiten Ausgabe durch Johann Friedr. Faust den Aschaffenburger vom Jahre 1619; diese ist der Ausgabe von 1617, welche K. Rossel 1860 neu edirt hat, im Texte völlig gleich, in der Schreibung abweichend, theilweise sorgfältiger (S. 117). Das köstliche Bruchstück aus jener inhaltreichen Chronik, nebst Closener's Bericht über die Geisselfahrten aus der strassburger Chronik, ist von mannigfachem Interesse auch ausser dem musicalischen; von ergreifender Wirkung ist die einfältige Innigkeit der Erzählung, die mystische Wirklichkeit der Bilder.

Diesem folgt „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttel'schen Capelle und Oper vom 16.—18. Jahrhundert"; als „Geschichte" nur zu bezeichnen, „in so fern es über die äusseren Schicksale der braunschweigischen Capelle u. s. w. aus bisher unbenutzten Quellen zusammenhangenden Bericht erstattet: neue Thatsachen in urkundlicher Fassung, nicht abgerundete Bilder von Zeiten und Personen" (S. 146).

Die an sich dürren Verzeichnisse sind mit historisch-ästhetischen Erläuterungen durchzogen, welche zeigen, wie solche minutiöse Arbeit Bausteine liefert zu höheren Zwecken; darum, wer sie erst flüchtig durchläuft, wird unvermerkt zu ihnen wiederkehren und sich das Seine suchen, auch wo es versteckt zwischen dem Gerölle liegt.

Die umfangreichste Abhandlung: „Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges *God save the King*" (287—407), ist nicht bloss eine historische Vorstudie, sondern ein abgerundetes Bild von Zeiten und Personen, deren Mittelpunkt die liebenswürdige Gestalt des begabten, obwohl nicht durchgebildeten Künstlers ist; ein Meisterstück von historischer Combination, an dem wir sehen, wozu philologische Treue und Scharfsinn gut ist — vielleicht zur Belehrung des Weisen an der Spree, der in musicalischen Dingen die Philologen nicht eben willkommen heisst. Es wird aus tausend Kleinigkeiten, die doch nicht ermüdend sind, überzeugend nachgewiesen, dass Carey, was bisher nur vermuthend (S. 288) angenommen ward, wirklich der Dichter und Componist des Volksliedes *God save our noble King* gewesen und dasselbe zuerst in Drurylane am 28. September 1745 gesungen ward. Wer auch an der sowohl historisch als ästhetisch interessanten Frage weniger Theil nimmt, wird doch des Tondichters ehrsames, fröhliches und tragisches Künstlerleben mit Erbauung lesen und besonders an den positiven Mittheilungen seiner schönsten Lieder und Arien Freude haben. Ihm ist einige Mal gelungen, was deutsche Sängerdichter in Luther's Zeit wagen durften und Richard Wagner heutiges Tages zu leisten sich unterwindet: Wort, Sang und Tonsatz zusammen zu schaffen. Carey ward inne, dass das im Kleinen gelingen möge (vgl. 346—353), im Grossen dagegen die specifische Arbeit der Sonderkünste in besserem Rechte sei, daher er seit 1732 seine Opern-Texte Freunden zu componiren gab (S. 324). Und das war ein melodisch begabter Genius, nicht ein verständiger Declamations-Fanatiker! Man sehe, singe und höre die trefflichen, gesunden Melodieen S. 296, 323, 335, 360. Gewisse Grundformen — gleichwie die Händel'schen Sprachwurzeln (vergl. Chrysander's Händel, 1, 286) — lassen sich wahrnehmen, die Carey eigenthümlich sind; in Anderem finden sich Anklänge an Händel's Betonungsart, welche freilich schon ebenfalls englische Färbung an sich trug. Dahin gehört unter Anderem die Rhythmisirung der anapästischen Metra, z. B. 353, 355, ähnlich der des ersten Chors im Messias; eine Form, die Händel liebt, auch im Instrumentale.

Auffallend wird dem heutigen Sinne erscheinen, dass das freudige Liebeslied: *To be gazing on those charms … is to be blest beyond compare*, in *Moll* erklingt, dagegen des Mädchens Klage: *O where you will hurry my dearest — — o cruel, hard-hearted, to press him* — in *Dur*; so schön beide Melodieen an sich sind, so würde doch unsere dramatische Charakteristik das Verhältniss der Tongeschlechter hier umkehren. Carey gebraucht nach Sitte seiner Zeit wenig gefärbte Tonarten; das Höchste sind drei Kreuze oder *B*; einige Mal scheint der Charakter der Tonart dem Händel'schen — der heute noch durchklingt — ähnlich, namentlich in dem köstlichen *H-moll* zu *Haste, haste, ye little Loves … bring with you Venus Doves* (332), vgl. Händel's Delila im Samson, Caspar's Arie im Freischütz — während das *C-moll* des *Contented Country farmer* S. 364 uns fremdartig vorkommen wird. Am Schlusse der Abhandlung erfahren wir, wie die Ungewissheit über den Ursprung des Königsliedes mit veranlasst sei durch die sorglose Ausdrucksweise des *Daily Advertiser*, 1745, 1. October: „*Performing the anthem of God save our noble King*", wo dann eine Verwechslung mit Händel's *Coronation-anthem* „*Zadok the Priest*" (aus 1. Kön. 1., 34, 39) geschehen; eine deutliche Warnung für die, so die Kategorieen der ästhetischen Gattungen nicht achten wollen und daher *anthem, lay, air, song* u. s. w. verwechseln können.

Im vorletzten Stücke: „Händel's Orgelbegleitung zu Saul", schwingt der Verfasser die kritische Geissel gerecht über dem englischen Editor Edward Rimbault, welcher das herrliche Oratorium 1857 für die englische *Handel Society* herausgegeben und dabei viel Willkürliches und Nachlässiges verschuldet hat.

Das letzte Stück: „Beethoven's Verbindung mit Birchall und Stumpff in London", ist eine Mittheilung aus dem Leben des geliebten Meisters, die man mit Theilnahme und Wehmuth lesen wird; die tragische Gestalt, die so trotzig zwischen Leid und Wonne wandelt, so wunderlich mit Niedrigkeit und Hoheit dieser Welt zu verhandeln hatte! Mancher widerwärtige Zug aus seinem Leben findet vielleicht milderes Urtheil, wenn man — nicht seinen Genius, sondern sein Gehörleiden in Anschlag bringt. Die Angabe Schindler's, dass Beethoven von Seb. Bach „so gar wenig gekannt" habe (S. 438, vgl. Schindler, Biographie, Bd. II., Ausg. 2, 322), wird zurückgewiesen; ausser den hier von Chrysander angeführten Gegengründen ist uns auch sonst schon kund geworden [woher?], dass Beethoven das temperirte Clavier immer auf dem Pult hatte, und dass er einst ausgerufen: „In dem leipziger Cantor hat ein Stück von der Gottheit gesessen!"

Wir scheiden von dem gediegenen Unternehmen Chrysander's in der Hoffnung baldiger Fortsetzung. Von besonderer Wichtigkeit erscheint auch dieses, dass die hier gegebenen Stücke theilweise der Händel'schen Ausgabe zur Seite gehen, die ja ebenfalls durch unseren rüstigen Herausgeber begründet ist und jetzt so glücklich und rasch fortschreitet, wie man es manchem anderen Unternehmen vergeblich wünscht.

Aus Rom.

Ende April 1863.

— — —Nach alle dem Vorhergehenden erwarten Sie natürlicher Weise, dass ein Mann, der als Musiker gross, als Schriftsteller nicht minder, als Tourist unerreichbar dasteht, Ihnen mindestens einen Appendix zu Mendelssohn's Reisebriefen aus Italien senden werde. Nein! ich will den armen Mendelssohn, und wäre es auch nur aus Pietät gegen meinen ehemaligen Lehrer, nicht verdunkeln und überlasse diese Aufgabe Anderen, vielleicht Franz Liszt, den ich gestern in Sanct Peter traf, aber den so lebhaften, genialen, blondgelockten von ehemals kaum in dem alten, gebeugten, an einem Pfeiler lehnenden wieder erkannte.

Da ich Sie nun nach echter Dichterweise *in medias res* geführt, darf ich auf den chronologischen Verlauf meines Reise-Epos zurückkommen. Nachdem ich den Trennungsschmerz meiner wiener Freunde durch eine Abschieds-Soiree mit starker Kost an Musik und stofflichem Zubehör einiger Maassen betäubt hatte, eilte ich Anfangs März dem Süden in jener Richtung zu, wo Goethe's gläubige Verehrer überall nur grüne Haine und glühende Goldorangen zu sehen hoffen. Ich sah und empfand aber im März auf dem Brenner und selbst noch eine geraume Strecke weiter gar Manches, das weder grün noch glühend genannt werden dürfte. Innsbruck, Verona, Mailand gehörten in diese Kategorie des Unterschiedes zwischen Poesie und Prosa; erst von Genua an längs der Riviera di Levante kam azurblauer Himmel zum Vorschein, Chiavari und la Spezzia sah ich schon im schönsten Frühlingsschmuck, und selbst die Festungsmauern des Varignano erschienen mir weniger grau, als sie Garibaldi vorgekommen sein mögen. Gern hätte ich Ihnen für etwaige dortige Verehrer einen Stein von diesen Mauern zugesandt, allein ich beherrschte mich und beobachtete, obwohl mit noch weit mehr Ueberwindung, dieselbe Enthaltsamkeit beim Anblicke der schönen Marmorblöcke von Carrara, um den Brief nicht allzu sehr zu beschweren.

Von Massa an ging es dann per Eisenbahn nach Florenz und so immer fort zu Lande weiter über Viterbo nach Rom, *summa summarum* zwanzig Tage hindurch in pferdebespanntem oder dampfschnaubendem Wagengerolle. Seekrank konnte ich mithin nicht werden, es wäre denn in der Scala in Mailand oder in der Pergola in Florenz gewesen. In der Scala hörte ich eine Oper, die Gounod's „Faust" vorstellen sollte, ihrer Aufführung nach aber eben so gut Fra Diavolo oder Trovatore hätte betitelt werden können. In der Pergola hingegen genoss ich Verdi's epileptische Musik in seinem schauderhaften Nabucodonosor. Im „Faust" wurden nicht weniger als der grösste Theil des dritten Actes — die Gartenscene —, dann die Walpurgisnacht, die Festsaal-Scene und sonstige Kleinigkeiten herausgeschnitten, das Uebrige dafür aber mit Zusätzen und Einlagen aus anderen Opern vervollständigt, *à l'usage de chacun* zugerichtet und der Art neu orchestrirt, dass bei den Knall-Effecten gewöhnlich alle Violinen und Holzbläser, bisweilen auch noch die ganze Küchenbatterie von Blech im Unisono mit dem Sänger hinaufstürmten und dann möglichst lange auf einer hohen Note hangen blieben, bis nach und nach den Bläsern der Athem, den Geigern der Bogen ausging und nichts übrig blieb als ein zinnoberrother Tenor, der, unter Allen mit den stärksten Lungenflügeln begabt, noch immer sein hohes *a* herausquetschte, bis auch er, der Macht der Zeit erliegend, zusammenbrach. Dann erfolgte unendlicher Jubel im Publicum, um so brüllender und tobender, je brüllender und geschmackloser der singende Athlet sein hohes *a* verwerthet hatte. Dem deutschen Musiker aber bricht das Herz, wenn er diese herrlichen italiänischen Kehlen so niederträchtig missbrauchen und an solchen musicalischen Schund, wie die meisten Opern Verdi's sind, vergeuden hört. Das kann man, mit Mendelssohn zu reden, in der That „die Musik handhaben" nennen, und man meint bei einer der-

artigen Vorstellung Leute vor und um sich zu haben, die alle vom Veitstanz besessen sind.

Während der Fahrt von Florenz bis Rom hatte ich Zeit, mich von den musicalischen Eindrücken der toscanischen Hauptstadt zu erholen und mit etwas mehr Befriedigung auf den Palazzo Pitti als auf die Pergola zurückzublicken.

Neu gestärkt ging ich denn am Mittwoch der Charwoche an die herculische Arbeit, in der Sixtinischen Capelle die fünfstündige Abendfeier — *Lamentationes, Tenebrae, Miserere* u. s. w. — anzuhören. Ich muss Ihnen, was ich schon im Exordium meiner Epistel erwähnt habe, wiederholen, dass meiner unbedeutenden Wenigkeit bei dieser Gelegenheit ein Platz zu Theil wurde, um den mich Fürsten und Botschafter beneiden konnten, ein bequemer Sitzplatz dicht unter der Sänger-Tribune, den ich der grossen Freundlichkeit eines päpstlichen Beamten verdankte, an den ich durch einen einflussreichen deutschen Geistlichen empfohlen war. Wenn Ihnen hierbei die Fabel von dem Löwen und der Maus und dem Netze einfällt, so kann ich nichts dagegen haben, denn alle Löwen Roms hätten mir einen Raum nicht erschliessen können, den eine anscheinend kleine Maus mir zugänglich machte, indem sie mich in die Nähe der Cardinäle schmuggelte und mir so die Gelegenheit verschaffte, ganz behaglich zusehen zu können, wie mancher andere Zuhörer ohnmächtig aus dem Gedränge getragen wurde.

Hier also, auf einem Sitze, den ich wahrscheinlich kein zweites Mal mehr im Leben werde erringen können, wohnte ich einer der ergreifendsten kirchlichen Feierlichkeiten bei, ja, einer im Gesammt-Eindruck höchst erhebenden Feier. So viel zur Steuer der Wahrheit! Wollen Sie mich aber befragen, welche Eindrücke ich als Musiker dabei empfangen und empfunden habe, so muss ich, ebenfalls zur Steuer der Wahrheit, meiner heimgebrachten Enttäuschung Luft machen. Diese weltberühmten Sänger der Sixtina intoniren positiv falsch, singen geschmacklos und haben, für mein Ohr wenigstens, meistens antipathische Stimmen. Wenn dieser Männer-, oder richtiger Castraten-Chor, statt in vier Octaven sich zu bewegen, in zweien rein und volltönig singen wollte, seine Cadenzen, statt mit Schnörkeln und Bocks-Trillern, ruhig und würdevoll abschlösse und die Töne nicht durch die Nase, sondern durch die Kehle emittirte, so liesse sich die Absonderlichkeit manches Anderen, das vorkommt, noch ertragen, denn eigenthümlich interessant und anderwärts ganz ungehört und unhörbar ist der Vortrag einiger dieser Sänger, namentlich eines alten fünfundsechszigjährigen Sopranisten! Leider aber erinnern diese Stimmen gar zu oft auch an die Harfenistinnen in den *Cafés concerts* zu Paris, und sollte ich wegen meiner Vergleiche in den Bann gethan werden, so müsste ich doch trotz aller *Fanatici* in der Sixtina sagen, dass dieser traditionel-classisch sein sollende Stil mir sehr unclassisch erscheint und weder durch die Urväter des Gregorianischen Gesanges, noch durch sämmtliche Kirchenväter zum unbestreitbaren Dogma in unserer Kirche erhoben werden könne. Hier in Rom würde natürlich, wer eine solche Behauptung wagte, von den Musikern gesteinigt werden.

Aber nun, wo ich meinem speciel musicalischen Aerger Luft gemacht habe, komme ich dennoch auf mein früheres Urtheil über das Ganze zurück, auf die Behauptung, dass bei dieser Feier, wie bei allem, was man in Rom sieht und hört, der Gesammt-Eindruck gross und überwältigend bleibt, und dass ich die in der Sixtinischen Capelle zugebrachten Stunden um keinen Preis aus meinem Gedächtnisse verwischt wissen möchte. Ich hörte da auch, umgeben von den Schatten der eintretenden Nacht und den greifbareren, die Michel Angelo an die Wände gezaubert hat, ein *Miserere* von Allegri oder in dessen Stil von Baini (genau konnte ich den Autor nicht ermitteln), das wunderschön gewesen sein würde, wenn die Ausführung dem Adel der Composition ebenbürtig gewesen wäre.

Zur Entschuldigung der Sixtinischen Sänger muss ich jedoch bemerken, dass man nach löblicher italiänischer Weise auch mit diesen eben so umgeht, wie mit den Fiakerpferden; das falsche Intoniren wird begreiflich bei Leuten, die während der ganzen Charwoche regelmässig sechs bis acht Stunden täglich in Anspruch genommen werden.

Aus Frankfurt am Main.

Aufführung von Händel's „Josua".

Mit dieser Aufführung hat der Rühl'sche Gesangverein am 27. April den Reigen der Winter-Concerte der drei neben einander wirkenden grossen Körperschaften, wozu noch der Cäcilien-Verein und das Museum zu zählen, geschlossen. In Allem waren der Concerte achtzehn an Zahl. Bei einem Rückblick auf die Erfolge im Allgemeinen, wie sie sich zunächst nach der künstlerischen Seite hin ergeben haben, darf die Zufriedenheit aller Stimmfähigen mit den Leistungen sämmtlicher dabei Betheiligten kaum in Frage gestellt werden. Aufrichtige Hingebung an die Sache der Tonkunst, wie dieselbe nur in sicherer Erkenntniss ihrer hohen Bedeutung an und für sich, wie für den moralischen Werth im Leben jedes Einzelnen ihre Wurzel findet — sie war in vollem Maasse vorhanden, und ihr ist es zuzuschreiben, dass sich jeder Abend zu einer

wahrhaften Kunstfeier gestaltet hat, wozu die schöne Localität das erforderliche Relief gegeben. Darf dies, ohne Widerspruch zu befürchten, ausgesagt werden, so muss andererseits auch die rege Theilnahme des Publicums rühmend erwähnt werden, das an allen Abenden den grossen Saal fast in allen Räumen gefüllt hatte. Bedenkt man, dass alle drei Körperschaften ihr separates Abonnement haben, und dass dieses die enormen Kosten eines jeden Concertes ausreichend zu decken vermag, so ist diese Thatsache allein schon im Stande, Achtung vor dem musikliebenden Publicum Frankfurts einzuflössen. Aber noch eine andere Thatsache tritt hier als wesentlicher Factor mit ein, dies ganz besonders bei Aufführungen von Oratorienmusik. Man darf behaupten, dass, die das Theater besuchende Menge ausgenommen, die sich ja allerwärts aus sämmtlichen Schichten der Bevölkerung ergänzt, in den gebildeten Classen dieser Stadt ein empfänglicher Sinn für den Ernst der Kunst, und zwar jeglicher Kunst, sich bethätigt, dem es zu verdanken, dass die Anforderungen an das allerseits im Oratorium zu Leistende stets hoch gespannt sind, sich daher den Dilettanten-Schild als Entschuldigung für mittelmässige Leistungen nicht gern gefallen lassen. Dieser Factor, der nur mit einer künstlerisch guten Aufführung sich befriedigt zeigt, wirkt andererseits wiederum als Sporn bei jedem Mitgliede der beiden Gesangvereine, mit Zeit und Mühe nicht zu kargen und den nicht zu vermeidenden Anstrengungen in den Proben sich willfährig zu unterziehen. Dorther also die in der Regel vortrefflichen Ausführungen schwieriger Aufgaben in beiden Gesellschaften. Wohl mit vollem Recht verdienen sie vorzugsweise Erhaltungs-Institute (Conservatorien) des Guten und ewig Schönen in Sachen der Tonkunst genannt zu werden.

Mit Bezugnahme auf Vorstehendes wird es für den Verfasser leicht, aber auch angenehm, von der Aufführung des „Josua" (mit vermehrter Instrumentirung von J. Rietz) in Kürze sprechen zu können. Die Solostimmen befanden sich in den Händen des Fräuleins Labitzky (von der hiesigen Oper) und des Fräuleins Schreck aus Bonn, dann des Herrn Baumann (von der Oper in Kassel) und des Herrn Hill. Erstgenannte bewährte sich zu nicht geringer Ueberraschung als Oratoriensängerin so vortrefflich, dass wir den Wunsch nicht unausgesprochen lassen können, das Fräulein öfters an dieser Stelle mitwirken zu sehen. Die Gediegenheit der Leistungen Seitens der anderen Solisten bedarf wohl keiner besonderen Hervorhebung, jedoch hätte Herr Baumann die Arie in der ersten Abtheilung: „Schnell, Israel, schnell", nicht so übermässig präcipitiren sollen. So lang ausgesponnene Coloraturen, wie dort, worin keine oder doch nur spärlich angebrachte Einschnitte das Athmen erleichtern, bringen bei solcher Uebereilung eine ermüdende Wirkung hervor, weil das sich zu oft wiederholende Schnappen nach Athem, an sich unkünstlerisch, zu auffällig und unangenehm erscheint. Ein so erfahrener Sänger in geistlicher Musik wie Herr Baumann sollte niemals, selbst im schnellsten Tempo, in so fern es dem Charakter entspricht, der gemessenen Würde, als oberstem Postulate in dieser Gattung, untreu werden. Opern-Feuer ist hierbei nicht am Platze.

Chöre und Orchester leisteten das Erforderliche, wie wir es von beiden Seiten gewohnt sind. Fast alle Nummern wurden mit wahrhaft künstlerischer Vortrefflichkeit in Beherrschung und Lösung der Aufgabe gesungen, so unter Anderem der Chor: „Der Herr befiehlt", dann wiederum der Chor: „Allmächtiger Herrscher in der Höh'". Letzterer darf wohl als der Glanzpunkt der Chorleistungen bezeichnet werden. Zu bedauern war der sich in verschiedenen Nummern ergebende Mangel an gleichmässiger Klangfülle, der durch den Abgang einer Reihe von Stimmen im Tenor und Bass — in Folge von Erkältung — verursacht worden. Im Bass-Chor allein sollen an 25 Stimmen gefehlt haben. Zu offenbar findet dieser Fall seine Ursache in der jetzt herrschenden Mode, selbst bei rauher Witterung den Hals bloss mit einem schmalen Bande bedeckt zu tragen. Sollte diese besonders für Sänger nachtheilige Mode andauern, so wäre es wohl gerathen, in den Gesangvereinen Sanitäts-Commissionen aufzustellen, die über stetes Wohlbefinden der Mitglieder zu wachen hätten.

Herr Musik-Director Friederich hat mit diesem grossen Werke wieder einen Schritt auf der schwierigen Dirigenten-Laufbahn vorwärts gethan und die erforderliche Summe an Erfahrungen um eine vermehrt. Es sei gestattet, die geeignete Gelegenheit zu benutzen, um auch unsererseits etwas hierzu beizutragen. Die richtige Behandlung des *Recitativo secco*, das in Händel's „Josua" ausschliesslich in Anwendung kommt, scheint in den deutschen Orchestern nicht genug gekannt zu sein; dem Schreiber dieser Zeilen wenigstens war es noch nicht vergönnt, Zeuge einer solchen sein zu können, ausgenommen in Wien. Die Accorde, auf denen dieses Recitativ beruht, sind bekanntlich einem Contrabass und zwei Violoncellen zur Ausführung zugetheilt. Dem Schreibgebrauche gemäss werden sie nach der Bezifferung des Grundbasses meist in ganzen Noten, mit Bindungszeichen über die Tactstriche, der Singstimme unterlegt, sie werden jedoch nicht so ausgeführt, wie sie sich zur Erleichterung des Mitlesens dem Auge präsentiren, sondern in der Regel nur kurz „angeschlagen", wie der herkömmliche Ausdruck es bezeichnet. Diese Accorde stricte ausgehalten, so zwar, dass man z. B. drei bis vier Tacte hindurch den Dreiklang, gleich darauf eben so lange einen Secund-Accord erklin-

gen lässt u. s. f., verstösst gegen die Regel der zweckmässigen Anwendung, die dem Sänger die sichere Intonation nur ermöglichen, keineswegs aber ihn am Leitseile der meist noch dumpf tönenden Bass-Instrumente zu führen beabsichtigt. Das *Recitativo secco*, in solcher Weise ausgeführt, kann nicht verfehlen, im Zuhörer das Gefühl des Schleppens, bald auch der Langenweile zu erzeugen, dies um so gewisser im Oratorium, wo es die Aufgabe des Sängers ist, langsam mit erhobenem Pathos zu recitiren. Die Unmöglichkeit ferner, den Bogen so viele Tacte hindurch fest auf der Saite zu halten, dass der Ton fortan gleichmässig erklingt, dass nicht bald einer, bald der andere der drei Instrumentisten mitten in dem ruhenden Accord hin und her streicht, um das Intervall deutlicher hören zu machen, dieses Unziemliche, jedoch Unvermeidliche, könnte allein schon ein Wink sein, dass es mit jenem Schreibgebrauche nicht so stricte zu nehmen ist. Weil das Recitativ in dieser Art zu begleiten zu selten vorkommt, so wird das Steife und Schwerfällige in dessen Behandlung wohl immerhin zu hören sein, denn es bedarf vieler Uebung, um die Sache an sich gut zu machen und den Sänger in jeglichem Tempo gehörig zu unterstützen. Die Sache gewinnt, wenn nebst dem Contrabass nur ein Violoncell dafür eingeübt wird. Letzteres hat die Aufgabe, nach Bedürfniss des Sängers den vollständigen Accord *arpeggiando* wiederholentlich zu Gehör zu bringen. Wiederum nach Bedürfniss des Sängers, der dem Orchester bald nahe, bald fern steht, wird der Dirigent bei Beginn des Recitativs oder bei Absätzen den angeschlagenen Accord etwas anhalten, dann aber den Sänger allein gehen lassen. Die beste Schule für zweckentsprechende Behandlung dieses Recitativs bleibt die italiänische Oper, sowohl die *seria*, wie die *buffa*; in beiden ergibt es sich, dass dasselbe der jedesmaligen Situation recht wohl entgegen zu kommen und derselben sogar ein gewisses entsprechendes Colorit zu geben vermag, in der *Opera seria* durch an passender Stelle breites Hinlegen des Accords, in der *buffa* wieder durch immer kurzes Anschlagen, zuweilen mitten im Parlando des Sängers, zur Erhebung eines drastischen Effectes. Ueberhaupt ist die richtige Behandlung des *Recitativo secco* weit entfernt, Monotonie und Langeweile zu erzeugen, wie die Gegner behaupten wollen, nur die unrichtige ist die Erzeugerin solch narkotischer Wirkungen.

Sonderbar genug, dass alle unsere Lehrbücher es fehlen lassen, nur ein Wort über die Behandlung dieses Recitativs der trockenen, völlig ungenügenden Erklärung anzufügen. Selbst Marx weiss in Allem und Jedem nicht mehr darüber zu sagen, als: „Ist das Recitativ nur von einfachen Accorden begleitet, so heisst es *Recitativo secco* oder *parlante*." (Vgl. Allgem. Musiklehre von A. B. Marx. 281, dritte Auflage.) A. S.

Ein Abend in der musicalisch-akademischen Gesellschaft zu X.*)

„Attention!" donnerte mit Würde die Stimme des Präsidenten.

Die Gesellschaft gerieth in ein ruhestiftendes Husten, Räuspern, Rücken und Plätzeordnen, welches gewöhnlich noch für einige Minuten den früheren Lärm verstärkt. Nach endlich erfolgter Ruhe fuhr er fort:

„Sie wissen, geehrte Herren Anwesende, auf dem heutigen Programm unserer akademischen Gesellschaft steht: „„Dramatische Production auf der Clarinette, dargestellt von unserem geehrten Mitgliede Winsele, Musicus, Compositeur und vorzüglichem Clarinettisten"".

„Bravo!" tönte es aus einigen Ecken des Saales, während die meisten Akademiker, stumm Beifall nickend, das Glas an den Mund setzten. Winsele erhob sich, an einem gelben, gelöcherten Instrumente mit Klappen putzend, und verneigte sich. Schmale Lippen, Stiefelbürsten-Frisur, eine spitze Nase und ein spitzes Kinn zeichneten ihn aus. Die Nase kam in Verdacht, zeitweise es auf die Klappen abgesehen zu haben und nach den obersten zu zielen. Als er die Stimmung seines Instrumentes probirte, zuckten schon bei jedem Athemzuge die vordersten Borsten seiner Stiefelbürsten-Frisur und tactirten später unaufhörlich mit.

An seiner Seite erhob sich ein Jüngling mit sehr viel weissem Kragen und sehr wenigen Bartspuren, sein Begleiter auf dem Piano und jetzt sein Sprecher. „Geehrte Herren Collegen!" rief dieser mit überschnappender Stimme und ostentativer Würde: „Tonmeister Winsele behauptet bescheiden, kein Redner zu sein, und hat mich aufgefordert, für ihn das Wort zu nehmen, was ich hiermit thue. Es ist ein allgemeines, altes und verrottetes Vorurtheil, dass die Musik keine im Leben vorhandenen Zustände, sondern nur Gefühle ausdrücken könne. Dieses alte, verrottete, nichtswürdige Vorurtheil, von den alten bezopften Kritikern und so genannten Meistern, welche nur Meister heissen, weil sie das Wenige, Unvollständige eingebüffelt, was sie von ihrer tiefstehenden Jugendzeit überkommen haben, dieses alte Vorurtheil wird Meister Winsele, der geniale Compositeur, heute glänzend durch ein grosses Tonwerk widerlegen. Es ist ferner eine alberne Behauptung dieser so genannten „„alten Meister"", die, weil sie selbst nichts können, behaupten wollen, die ganze

*) Aus dem humoristischen Romane „Hercules Schwach" von Silberstein (München, Fleischmann, 1863).

Welt, das kommende Geschlecht, die neu auftauchenden jüngeren, genialen Kräfte der Gegenwart und Zukunft könnten auch nichts — dass kein einzelnes Instrument im Stande sei, alles Gewünschte auszudrücken. Vorzüglich sprechen sie der Clarinette diese Fähigkeit der umfassendsten, unumschränktesten, hoch- und tiefgreifendsten Tonmalerei ab. — Beiden diesen unverschämten Lügen, vorgebracht aus Unwissenheit, Stümperei und absichtlicher Erniedrigung der nachkommenden genialen Kräfte, die ganz neue Bahnen in der Kunst zu brechen im Stande sind und es auch thun — beiden diesen Lügen wird unser Meister Winsele sein ausmalendes Tonwerk „„Struwelpeter und Barbarossa““ entgegensetzen, einzig und allein auf der Clarinette vorgetragen!

„„Struwelpeter und Barbarossa““ ist der dramatische Vorwurf, ohne Worte, ohne Text, ohne Melodie überhaupt; denn Melodie, Arie, Lied u. s. w. sind nur ein altes Vorurtheil, eine gezopfte Gewohnheit, und die wahre Musik der Zukunft braucht diese elenden Krücken einer talentlosen Zeit nicht! — Tonmalerei! das ist das Wahre! — „„Struwelpeter und Barbarossa!““ Der Erstere, meine Freunde und Akademiker, ist Ihnen zur Genüge bekannt. Die geniale Verbindung dieses populären deutschen Charakters mit dem historisch deutschen, nicht minder volksthümlichen Kaiser Barbarossa und der nationalen Sage ist eine Original-Idee unseres geehrten Freundes Winsele, der den Vorwurf selbst verfasst hat. „Struwelpeter will sich keine Nägel und Haare schneiden lassen, eben so wenig waschen; erstes Tonstück. — Der getreue Eckart warnt ihn und macht ihn weiter mit den Gefahren des Venusberges bekannt, vor dem er sich, wenn er etwa im Gegentheile eitel würde, zu hüten habe; zweites Tonstück. — Die schöne Melusina, halb Weib, halb Fischschwanz, reitet auf der mythischen Hirschkuh Genovefa's die Strasse entlang und sucht von Struwelpeter in dem Reize seiner Urwüchsigkeit drei Küsse zu erhalten, um sich vom Zauber zu erlösen; drittes Tonstück. — Struwelpeter verachtet aber die Venussin und die Melusina, und Letztere stürzt sich, verzweifelt über seine Sprödigkeit, von der Lurlei in den Rhein; viertes Tonstück. — Nun gräbt sich aber Struwelpeter, kühn im deutschen Bewusstsein, mit seinen Nägeln in den Kiffhäuser, weckt den Kaiser und dessen Reisige im Einverständnisse mit dem grossen Raben, welcher als holde Prinzessin entzaubert wird, erlöst ungekämmt Deutschland, und mit der elektrischen Morgenröthe der Freiheit schliesst das Ganze!“

„Bravo! Genial! Ausgezeichnet! Geistreich!“

„Wohl werden Sie bemerken,“ fuhr der Redner-Jüngling fort, „dass hier wenig Rücksicht auf die Zeit, chronologische Folge und auf Reinheit der Sage genommen ist. Aber gerade diese geniale Verbindung von deutschen Volkssagen und Volks-Charakteren, gerade diese unbeschränkte Mengung von Roman und Historie, von Sage und Geschichte, beide echt deutsch, ursprünglich, volksthümlich, mit dem Bewusstsein der deutschen Nation innig verwachsen als das Mysteriös-National-Germanische, verleihen dem Ganzen einen eigenthümlichen Reiz und geben ihm den Anspruch, ein Epoche machendes Tonwerk zu sein! — Und dies alles wird auf der verachteten, verschmähten Clarinette ausgedrückt von Meister Winsele, und meine Wenigkeit wird die Ehre haben, nur hin und wieder die nöthigen Accompagnements auf dem Clavier auszuführen. Ich mache Sie auf einen Hochgenuss aufmerksam, anwesende Akademiker, und lade Sie zum tieferen Verständnisse und zur sorgfältigen Auffassung des gross gedachten Tongemäldes ein.“

Vorsorgendes Husten, Räuspern, Bier- und Speiserufen; Winsele schaudert bereits auf der gelben Clarinette einige Läufe ab, sein Begleiter zwickt einige Töne aus dem spindelbeinigen, mageren, näselnden Clavierkasten, und es geht los.

Struwelpeter schneidet sich die Nägel nicht, wäscht sich nicht; Nikolaus will ihn ins Tintenfass stecken, die Haare wachsen ihm furchtbar: alles dies wird tonlich dargestellt zur Bewunderung der ganzen Versammlung. Der Fischschwanz der Melusina, der Lurleifelsen, die Venusgeister, Barbarossa, die Hirschkuh, das Aufgraben des Berges, des Kaisers Bart, das nationale Bewusstsein, alles dieses wogt auf und ab in den schnarrenden, kreischenden Tönen der Clarinette, bei glücklicher Vermeidung aller Melodie. Es bricht eine Klappe, und einige Zuhörer hoffen auf Erlösung — vergebens! Winsele's Borsten tactiren und seine Lungen arbeiten fort und fort! Als Hercules dem Verzweifeln nahe war, erklärte ihm Schnepselmann, wenn sie Beide auch nicht das rechte Verständniss des Tonstückes besässen, weil sie überhaupt nichts von der Musik verständen, so sei nichts desto weniger Winsele's Composition ein geniales Werk, das alles bisher Gehörte überbieten werde, wenn dies nur durch fortwährende Reclame und Charlatanerie ausdauernd behauptet werde.

Mit kreischenden Morgenroths-Dissonanzen endete das Tongemälde. Ungeheurer Applaus, Bravo! Hurrah! Auch Akademiker, die geschlafen oder sich heimlich die Ohren mit Baumwolle verstopft hatten, klatschten aus Artigkeit doppelt vernehmbar. Winsele verneigte sich dankend, sein Jünger vom Clavier reichte ihm die Hand, er zog ihn an seine Brust, und sie verharrten „entrückt“ in der Umarmung, bis der Präsident sie mit Darreichung des Ehrenweines aus ihrer Verzückung weckte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Am 4. April führte in Berlin in der Sing-Akademie der Stern'sche Verein die Messe von Emil Naumann auf, aus welcher einige Sätze früher in einem der Gürzenich-Concerte in Köln mit Beifall gegeben worden sind. Der Componist hat seitdem das Werk durch Ueberarbeitung aller Theile desselben und Hinzufügung eines umfangreichen, diesen Winter componirten Offertoriums zu einem fast ein neues zu nennenden umgeschaffen. Die berliner musicalische Kritik spricht sich einstimmig zu Gunsten des Werkes als einer Composition von grossen Intentionen und bedeutender Wirkung aus. Namentlich wird der Satz: *Munda me a peccato meo*, im Offertorium als etwas Ausserordentliches in Erfindung, Tiefe der Auffassung und Schwung hervorgehoben. „Dieses *Munda me* gehört“ — sagt z. B. Rich. Wuerst — „zu dem Bedeutendsten der Musik-Literatur unserer Zeit.

Von Richard Wagner (gegenwärtig in Berlin weilend, um einige Concerte zu dirigiren) ist so eben das Textbuch zu seiner neuesten Oper: „Die Meistersinger von Nürnberg“, als Manuscript gedruckt (Mainz, Schott's Söhne), erschienen.

Hamburg, 26. April. Sivori hat die hochgespannten Erwartungen des Publicums glänzend gerechtfertigt. Er spielte am 24. April in dem Abonnements-Concerte unter Leitung des Herrn Otten das *H-moll*-Concert von Paganini und dessen „Carneval“, so wie eine Phantasie eigener Composition und gab nach stürmischem Hervorruf noch Paganini's Variationen über *Nel cor più non mi sento* zu. Joachim war in der Probe anwesend und äusserte seine Anerkennung des Sivori'schen Spiels in sehr warmen Ausdrücken. — Se. Majestät der König von Preussen haben geruht, Sivori den königlichen Kronen-Orden III. Classe zu verleihen.

Basel, 22. April. Durch den Orpheus-Verein (unter Direction von Aug. Walter) wurde neulich die Bach'sche Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniss“ in höchst anerkennenswerther Weise zur Aufführung gebracht. Die ziemlich schweren Chöre waren gut einstudirt und die Soli befanden sich in den Händen der besten hiesigen Gesangskräfte. Ganz besonders begeisternd wirkte der herrliche Schlusschor. Ausserdem kamen noch drei Doppelchöre von Schumann zur Aufführung („Ungewisses Licht“ — „Zuversicht“ — „Talisman“), welche gleichfalls mit Verständniss und Schwung vorgetragen wurden.

Wien. Die dritte Traviata-Vorstellung im Karl-Theater war im Ganzen gerundeter, als die erste, und auch das Interesse an Fräulein Patti's Leistung noch gesteigert durch die geniale Sicherheit, mit der die junge Künslerin nicht nur die Hauptmomente der Rolle hervorhob und alle gesanglichen Schwierigkeiten spielend überwand, sondern die Aufgabe zu einem einheitlichen Bilde von ergreifender Poesie gestaltete. Fräulein Patti hat mit ihrer Violetta das Unglaublichste geleistet: sie hat uns die Erinnerung an diese dramatisch-musicalische Missgeburt in unvergesslicher Weise poetisch verklärt. Adeline Patti trat Sonntag den 26. April zum allerletzten Male, und zwar in einer gemischten Vorstellung auf, in welcher einzelne Scenen aus ihren beliebtesten Rollen zur Aufführung kamen. Der Applaus war kolossal: die Künstlerin wurde 16 Mal gerufen.

Paris. Meyerbeer hat zu den Chören für Männer-Gesangvereine, welche er im vorigen Jahre herausgegeben, jetzt noch eine neue Composition: „*Le Chant des Exilés*“, hinzugefügt. Die ganze Sammlung besteht nun aus fünf Chören: *A la patrie — Invocation à la terre natale — Les joyeux Chasseurs — L'Amitié* und *Le Chant des Exilés*. Man sieht, dass der berühmte Componist denjenigen Inhalt seiner Texte gewählt hat, der allein den würdigen Vorwurf eines Gesanges von Männern bildet: Liebe zum Vaterlande, zur Freiheit, Jagdlust und Freundschaft sind die Empfindungen, denen er Melodie verleiht. Der „Gesang der Verbannten“ beginnt mit einem Tenor-Solo, welchem der Chor antwortet, der aus dem freien Schwung in *Dur* zu schmerzlicherem Ausdruck in *Moll* übergeht, dann aber lebendiger aufathmet in den Erinnerungen an die Kindheit und das Vaterhaus, bis am Schlusse in einem Solo mit Begleitung von Brummstimmen die Wehmuth wieder die vorherrschende Stimmung wird.

Die neue komische Oper von Flotow ist von der Direction der *Opéra comique*, da die Saison bereits zu weit vorgerückt sei, für den Herbst zurückgelegt worden. Herr von Flotow hat Paris verlassen.

Die italiänische Oper hat Donnerstag den 30. April geschlossen. Die Verwaltung geht nun in die Hände des Herrn Bagier über, der die beiden italiänischen Theater in Madrid und in Paris dirigiren wird.

Adeline Patti hat sich auf ihrer Durchreise von Wien nach London einige Tage hier aufgehalten. Ihre Erfolge in Wien übersteigen alles Dagewesene: sie kehrt buchstäblich genommen mit Diamanten bedeckt, die ihr die reiche Aristokratie verehrte, zurück. Die 23 Vorstellungen, deren Brutto-Einnahme 115,000 Gulden war, haben dem Impresario Merelli 80,000 Fr. reinen Gewinn gebracht.

Ernest Reyer, der Componist der „*Statue*“, von der Regierung mit einer besonderen auf die Tonkunst bezüglichen Mission betraut, wird Berlin, Wien, Belgrad (?), Pesth u. s. w. bereisen und durch die Schweiz nach Baden-Baden gehen, wo er den Sommer zubringen wird. [Er ist vorgestern durch Köln gekommen.]

Petersburg. Der kaiserliche Hof ist der enormen Ausgaben für die italiänische Oper überdrüssig, zumal da seit zwei Jahren das Abonnement der Aristokratie stets im Abnehmen ist. Man schätzt die bisherige Ausgabe jährlich auf eine Million Francs. Die Inscenesetzung der neuen Oper Verdi's: *La forza del Destino*, kostete in der letzten Saison einschliesslich des Honorars an 200,000 Fr. — Tamberlick erhielt 72,000 und ein mit 15,400 Fr. verbürgtes Benefiz, also 87,400 Fr. für sechs Monate! Graziani 70,000, Madame Barbot 75,000, Madame Didiée 45,000 Fr. u. s. w. Da ist es kein Wunder, wenn „Alles aufhört“!

Das meininger Hof-Quartett, Gebrüder Müller, hat in Petersburg ausserordentlichen Beifall gefunden und wurde durch eine Einladung, bei der Kaiserin zu spielen, ausgezeichnet. Concertmeister Karl Müller hatte auf der Reise dahin an der russischen Gränze das Unglück, für einen Thüringer, Namens Müller, dessen Signalement überdies einiger Maassen auf ihn passte, gehalten und statt desselben arretirt zu werden. Erst nach 24 Stunden gelang es ihm, seine Freilassung zu bewirken und seinen Brüdern nachreisen zu können.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 20. **KÖLN, 16. Mai 1863.** **XI. Jahrgang.**

Aus der Mappe eines reisenden Enthusiasten.

(Schumann's Scenen aus Faust und ihre Aufführung.)

Allgemein höre ich die Kenner, die Musiker es aussprechen, die dritte Abtheilung des „Faust" von Schumann sei die schönste. Die zweite, fügen Viele hinzu, ist nicht zu componiren („*incomponible*"). Der Text gestatte es nicht, dass man dazu schöne Musik schreibe. „Diese Philosophie in Tönen ist unerquicklich", sagte der Besseren einer. Ich begreife nicht, dass so ausgezeichnete Fachleute sich so lange dagegen verschliessen. Fremd ist auch dieser Stil, wie überhaupt der ganze zweite Theil des Goethe'schen Faust. Aber bedeutend genug, ja, vielleicht bedeutender als der erste ist dieser zweite Theil. Habe ich doch vielfach sagen hören: „Wir haben heute Goethe durch Schumann's Muse besser verstehen gelernt."

Die dritte Abtheilung bietet allerdings mehr lyrischen Stoff, mehr abgerundete Sätze, und wenn man so gern an der Form haften bleibt, so befriedigt ein kurzer, abgemessener Gesang das Ohr weit mehr, als das Declamatorische des zweiten Theiles; aber wie unheimlich charakteristisch die Sorge, wie edel, wie männlich kräftig der Faust! Geht genauer darauf ein, untersucht das Componirte, spielt es allein am Clavier, ohne Faust, ohne Sorge, ohne Lemuren, ohne die Farben des Orchesters, und sagt mir, welches Stück unerquicklich wäre. Ihr findet kein einziges, und ich will euch sagen, warum: Die Musik ist im mystischen Einklange mit Goethe's mystischem Worte. Rastloses Suchen, endloses Streben, lautes Aufjauchzen, wenn das Höchste errungen, wenn es gelungen: sind das der Musik fremde Töne? hat sie dafür nicht die feinsten Nuancen? Wer kennt nicht Beethoven's nie rastenden Genius? seine feine Gefühls-Scala? Was ist incomponibel? Das, was des Mannes Brust nicht bewegt: das Starre, Kalte, Abstracte; das Mystische aber, das philosophisch religiöse Gefühl ist dem Gebiete der Musik wohl zuzugestehen, und wir werden hier Gelegenheit genug finden, es anzuführen. Und wie hat das Publicum bisher gerichtet? Ich höre von allen Seiten, dass das Dramatische, Charakteristische des zweiten Theiles Alle ergriffen, verblüfft hat, und hat das Ohr Einzelner sich nicht zufrieden erklärt, so ist das Herz doppelt warm geworden. Was entgegnen mir darauf die Unzufriedenen? Wen würde auch der begeisterte Philosoph nicht interessiren! „Du Erde warst auch diese Nacht beständig und athmest neuerquickt zu meinen Füssen .... du regst und rührst ein kräftiges Beschliessen, zum höchsten Dasein immerfort zu streben. Hinaufgeschaut!" —

Wie sollte der Sängerbrust des Componisten die Begeisterung nicht Töne entlocken beim Lesen dieser Worte? Ich kann mir ihn so lebhaft denken, den lieben Meister, der stets das Beste gewollt, wie er seine mystische Sprache der poetischen anverheirathete. „So ist es also, wenn ein sehnend Hoffen dem höchsten Wunsch sich traulich zugerungen: Erfüllungspforten findet flügeloffen." — Wie muss ihn diese Sprache angeregt haben! Wie lebhaft und athemlos begleiten die Geigen das sehnende Hoffen des Sängers! „Ist's Lieb', ist's Hass? die glühend uns umwunden, mit Schmerz und Freuden wechselnd ungeheuer." Ist das auch incomponibel? Schlagt die Partitur auf, spielt ohne Vorurtheil! Wie wird euch ums Herz? Glüht nicht Alles in Schmerz und Freude? Klingt die Musik? ist sie lebendig? quillt sie aus dem Innersten der Seele? „Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben!" — Ist das unschön? verzerrt? Ist der Text nicht durch diese wunderbare Harmonieenfolge, durch das lange schwellende *Cis* in der Singstimme verdeutlicht? Genug, denn so geht es die ganze Abtheilung hindurch; es ist nicht eine Phrase zu finden: Alles kräftig, ruhig und schön! Urtheilt nicht so leichtsinnig! Nehmt nur den Goethe'schen Text zur Hand und dann irgend einen aus einer modernen Oper, und sehet zu, welchen ihr am liebsten componiren möchtet.

Es ist incomponibel, habt ihr gesagt. „Vier sah ich kommen, drei nur gehen (wir übergehen das vorhergehende, abgerundete Musikstück); es klang so nach, als hiess es Noth“ u. s. w. Lasst euch das vordeclamiren und dann mit Schumann's Musik vorsingen! — Was ist incomponibel? Etwa dieses? „Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen, allein im Innern leuchtet helles Licht!“ oder: „Auf strenges Ordnen, raschen Fleiss erfolgt der allerschönste Preis! Dass sich das grösste Werk vollende, genügt ein Geist für tausend Hände.“ Wollt ihr lieber den Spohr'schen Wüstling componiren oder den Text der Herren Michel Carré und Barbier für Gounod's zuckersüssen Faust? Ihr thätet mir leid! Goethe's Werk in eine Oper umzuwandeln ist Unsinn, der Stoff ist nicht für eine Oper; die dramatischen und lyrischen Momente aber in Goethe's Text zu componiren, eine Faust-Musik zu schreiben, das war eines Geistes würdig, der gleich dem Heros das höchste Glück nur im Schaffen für die Nachwelt finden konnte! Mystisch und poetisch im Sinne von Goethe's Vorbild, noch mystischer aber ist die Tonkunst an und für sich, und besser wie plastische und dramatische Kunst kann sie jene tiefen Momente erhellen und das Wort zur vollen Bedeutung erheben. Und schliesslich kommt es darauf an, wie es componirt, wie die Musik klingt, nicht was für ein Text ihr unterliegt. „So dumm läuft es am Ende doch hinaus“, wie Mephisto sagt, und ich im Namen des Zuhörers hinzufüge: wenn das Componirte nachlässig aufgeführt wird.

Die Frage nämlich, die ich heute nach der Aufführung des besagten Werkes stellen möchte, wäre diese: Ist es erlaubt, in einem berühmten Concert-Institut ein solches Capital-Werk mit einer Hauptprobe aufzuführen? Genügt eine Probe, die Schönheiten, die wunderbaren Momente, deren es so viele gibt, leicht und klar, wahr und kräftig der zuhörenden Menge darzubringen? Nein. Fragt man aber, wie das Werk nach der einen Probe klang, so sage ich: Unglaublich gut, und es gebührt dem talentvollen Musiker, der das Ganze einstudirte, volle Anerkennung dafür! Die Eintritte der Chöre waren meist sicher und kräftig, geschwankt hat die Masse nie, das Orchester spielte tüchtig unter tüchtiger Leitung, aber es fehlte dem Ganzen eine Ruhe, eine Weihe, deren Mangel man gern der einen Probe zuschreiben will. So wird in Deutschland sehr viel musicirt; meiner Meinung nach viel zu viel, und so geschieht es wohl öfters, dass das schönste Werk im Vortrag mangelhaft zur Aufführung kommt. Klagt nicht über die Kälte des Publicums. Wenn es in Deutschland ergriffen ist, so jubelt es wie in Frankreich und Italien, nur nicht so laut, auch nicht so unanständig! Aber führt unserem kunstsinnigen Publicum die Meisterwerke nur kunstgemass, geschmackvoll, vollendet vor, sonst läuft es, wie wir neulich sahen, vor dem Schlusse davon. Die mittelmässige Ausführung ermüdet, stumpft ab, das Publicum wird nach und nach durch das unzarte Blasen, durch das fortwährend starke Singen taub. Und wie manche Stelle hätte durch Contraste, durch einen feineren Hauch gewonnen! Zur gründlichen Analyse ist auf der Reise keine Zeit, aber ich will einzelne Stellen anführen.

Ich übergehe die Ouverture, die keinen prägnanten Gedanken enthält, und die gerade desswegen mit der grössten Sorfalt, mit dem raffinirtesten Geschmacke gespielt werden müsste! „Er weiss was darein zu machen“, heisst es von einem Künstler, wenn er einem weniger bedeutenden Stücke Wunderbares zu entlocken versteht! Und so hier! Vor Allem aber sollte z. B. im Gewandhaus-Saale in Leipzig sich nie ein Musiker, Bläser oder Geiger, anstrengen, dann klänge es immer schön, auch voll und kräftig. Doch zur Begleitung. Ein Forte zu einem Solo-Vortrage ist kein Forte im Tutti; Anschlagen, Anschwellen, Marquiren des Tones muss bescheiden geschehen! Sobald Wort und Stimme erklingen, ziemt dem Orchester eine bescheidene Rolle, und es soll keinem Spieler einfallen, sich hören lassen zu wollen, sondern er muss nur die Sänger unterstützen; Weiteres verlangt man von ihm nicht.

Wie schön klingt die sanfte, innige Stelle „Er liebt mich, liebt mich nicht“, wenn der Blasechor nicht unbescheiden das Crescendo vor dem siebenten Achtel voll anwachsen lässt! Drei Mal wiederholt sich die schwellende Tonwelle, drei Mal zu früh und zu voll! — Und wen werden in der Dom-Scene furchtbar harte Einsätze der Posaunen und Trompeten nicht förmlich erschrecken? Trompeten aber müssen hier den Sänger schonen, das Wort kommt sonst nicht zur Geltung; und wenn im Piano ein Sforzando vorkommt, so darf es nicht so klingen, als wenn man im Getümmel der Schwadron ein Signal vernehmen lassen wollte. — Und was für einen Zauber übt die Einleitung zum zweiten Theile *(B-dur)* auf den schlafsuchenden Faust aus, wenn sie „Ruhig“, aber nicht schleppend, wohlklingend sanft und eintönig gespielt wird? Lange, lange währt das Pianissimo! Die unruhigen Celli triolen für den Unruhigen, den Ermüdeten, die Harfe für die anmuthigen kleinen Gestalten; die dämmernden Geigenstrahlen, der blumige Rasen, alles athmet den reinsten poetischsten Hauch, und ich will nicht einen leidenschaftlichen Ton, nicht eine unruhige Note in der Scene hören! Die Musik thut das Ihrige, sie ist vollkommen charakterisirt; die Ausführenden dürfen nichts hinzufügen. Die Einheit des Ausdrucks geht sonst verloren! Ganz spät erst kommt das kleine Crescendo: es dauert drei

Tacte bloss, und soll auch schwellen bis zum letzten Achtel; plötzlich wieder Piano. Wo blieb an jenem Abende diese feine Nuance? Im ganzen Stück ist kein Forte vorgezeichnet, kein einziges! Hier und da *fp* zum Auftacte oder für Verstärkung eines Wortes, weiter nichts! Und wie plump das Nachschlagen der Blase-Instrumente! Ist den Herren nicht aus einander gesetzt worden, was vorgeht? und spricht die hüpfende, leichte Triolen-Figur nicht eben so neckisch wie ein Puck? Hat man vergessen, den Text auf jedes Pult zu legen, von der ersten Probe an? O, so unterrichtet doch die gelehrige Masse! Sie ist willig, sie ist geduldig wie die Menge im Allgemeinen! Aber redet ihr zu, sprecht mit ihr, gönnt ihr ein belehrendes Wort! Ihr habt ja das grosse Capellmeister-Buch vor euch, Geehrtester! Ist nichts daraus zu schöpfen, was dem Einen und dem Anderen Offenbarung werden könnte? — Und wenn nun Ariel, der Gütige, seine Befehle ertheilt, so setze das Sextett pianissimo ein. Es gibt Stellen in der Musik wie Momente im Leben, wo der Athem stockt, wo die Stimme nicht heraus will. Muss sich denn Jeder hören lassen? Wer kann nach Ueberlegung der Situation hier stark einfallen bei den Worten: „Wenn sich lau die Lüfte füllen"? — „Süsse Düfte, Nebelhüllen senkt die Dämmerung heran", singen Tenöre und Bässe, und das Wort deckt Ihnen die Stimme nicht, meine Herren? Und weiter im Sopran: „Lispelt leise süssen Frieden", und gleich die Männer drauf: „Wiegt das Herz in Kindesruh', und die Augen dieses Müden schliesst des Tages Pforte zu." Er soll nicht erwachen, er soll im süssesten Schlafe neue Kraft schöpfen: „Nacht ist schon hereingedrungen." Wie wunderbar müsste dieses *Ges-dur* klingen, von Allen pianissimo vorgetragen! wie mystisch der gedämpfte Ton! und wie lange behauptet er die Eine Farbe! Ein kurzes Crescendo: „Glänzen droben klarer Nacht", macht die heilbringende Ruhe des Stückes noch bedeutungsvoller, und im Pianissimo geht es aus: „Schon erloschen sind die Stunden". Und nun nach dieser langen, herrlichen Stille, wo kaum ein Lüftchen sich vernehmen lässt, hört dieses Wachsen an: „Fühl' es vor, du wirst gesunden!" In einem Jubel müsste hier der Chor der Zuhörenden einstimmen: „Fühl' es vor!" — „Schlaf ist Schale, wirf sie fort!" Darf das Forte hier verletzend sein? Nimmermehr! Es hat nur Nachdruck, es hat Bedeutung: „Fort!" kurz, und gleich wieder leise: „Schlaf!" — „Alles kann der Edle leisten, der versteht und rasch begreift." Ja, Alles! und das vor Allem, dass diese Kraftstelle mit dem Sforzando im Forte eine Offenbarung der Menge sein müsste. Es ist einer der höchsten, der bedeutendsten Momente in Goethe's Buche, und man erwäge das Wort genau: „Alles kann der Edle leisten!" Ja, Alles! und wir, die wir durch die Musik verstehen, wir wollen es euch sagen mit der Fülle der Stimme und des Glaubens, des Glaubens an die innere göttliche Stimme. Und immer mächtiger soll der Klang werden, immer wärmer, immer inniger, bis ihr mit dem Ariel ausruft: „Horchet auf!" Ja, hört nur zu! „Unerhörtes hört sich nicht!" Vergebens! nur die Musik hört ihr! „Trifft es euch, so seid ihr taub!"

Und nun kommt stufenweise der Sonne Licht und trifft der Berge Gipfelriesen. Wie hier Bässe, Posaunen und Trompeten spielen sollten, das liegt auf der Hand, die Figuren erklären es selber. Die Berge verkünden! „Sie dürfen früh des ewigen Lichtes geniessen, das später sich zu uns hernieder wendet." Später, später, nicht jetzt; im Thale liegt noch die Nacht. Und so streicht athemlos und zurückhaltend eure Saiten und verkündet leise mit den hohen Einsätzen im Blech das Herannahen des Lichtes; aber verkündet, bekundet nicht. Auch der Sänger blickt athemlos nach Osten; er wagt es kaum, seine Stimme vernehmen zu lassen. Wollt ihr ihn dazu zwingen? Ihr vermögt es nicht, und er bleibt lieber unvernehmbar der Menge, als dass er gegen des Componisten Willen euch bekämpfte. Haltet ein! schmettert nicht, deutet an! Wie soll es denn klingen, wenn die Feuerscheibe wirklich hervortritt? Hier ist sie schon! Seid behutsam, wachset aus: „Sie tritt hervor!" im vollsten *D-dur*-Glanze.

Ich habe nicht ausgeredet. — Faust erblindet. Die Sorge hat sich hereingeschlichen, ihn verhöhnt und haucht ihn endlich an. „Die Nacht scheint tiefer tief herein zu dringen!" Und nun schleichen sich die Bässe und Geigen auf wunderbaren Tönen heran. Dunkel deckt das Ganze; keine Färbung, kein Schwellen oder Abnehmen des Tones. Es heisst Pianissimo und klingt auch so ganz richtig. Aber woher die wiederholten Crescendi? woher die Unruhe? Ist es erlaubt, Schumann's Musik mit Vortrags-Bezeichnungen zu illustriren und das Unheimliche der Situation geradezu zu vernichten? Vierzehn Tacte lang soll die Nacht währen: nur Faust erhellt das innere Licht. O, so öffnet die Augen des Verstandes und schliesst fest die leiblichen zu! Spielt blind und mit dem Glauben an den Meister, der seine Effecte mehrfach erwogen, und prüft mit ihm und erwägt das Wort, das Goethe'sche, des deutschen Zeus' Wort! Gigantisch im Kleinsten, harmonisch wie die Nacht, einheitlich durchweg! „Im Vorgefühl von solchem hohen Glück, geniess' ich jetzt — den höchsten Augenblick!" *C-dur!* Es ist vollbracht! War das wirklich bei euch der höchste Augenblick? Haben uns die Posaunen in dem langen, klaren Nachspiele in Faust's Himmel versetzt? Nein! — Ich will euch ein Mittel angeben; ihr sollt es selbst wieder gut machen. Aber haltet euch streng an das Buch,

[*]

setzt euch an den Flügel, wo möglich an Erard's! Der Zeiger ist gefallen: es ist vollbracht! Mephisto hat den letzten höhnischen Ton ausgestossen (er müsste bis zuletzt höhnisch sein, und es kommt hier auf den Vortrag an), und der Gute, der in der Menschenliebe, in der weitesten, unumschränktesten, das Glück und die Ruhe gefunden, tritt ein neues, verklärtes Leben an. Schlagt mir nun selbstverklärt den *C-dur*-Accord *pianissimo* an, hebt mir auf die Dämpfer und genau, dass ja die richtige Harmonie die Seele aufwärts begleite! Und spielt rein wie ein Engel und ruhig, und lasst alle irdische Leidenschaft auf der Erde! Kein An- und Abschwellen, kein Druck und Nachdruck! Die höchste Seligkeit ist Ruhe! — Wir sind schon in höheren Regionen! Wie? *G-moll*? Sollte der Flug nach oben gehemmt werden? Nein! *D-moll, G-dur, E-dur,* dann die untere Septime *F* bringen uns gleich wieder auf die Dominante. Der letzte Schmerz ist mit der letzten Dissonanz verklungen, und die Quinten und Decimen schwingen den Verklärten in die höchste Region. — Seid ihr nicht wohl dabei gefahren? Ist das nicht himmlische Ruhe? Sind die Flügel der Engel nicht sanfte Träger? Dieses lehrt uns, dass das Ideal des Schönen Einfachheit und Ruhe sei. Wer zweifelt daran? Ist diese Einfarbe nicht bezeichnend? Nur ein Meister kann sie finden.

Wie gesagt: Führt dem Publicum Meisterwerke vor, aber — meisterhaft!

Hat die dritte Abtheilung das Auditorium so sehr viel mehr bewegt, als die beiden ersten? Es heisst ja allgemein, sie sei klarer, fasslicher, leichter zu verstehen? Zugegeben; bedeutender aber ist sie nicht. — Auch hier muss eben die Musik zergliedert, fein nuancirt, mit Ruhe und Begeisterung dem Zuhörenden dargebracht werden. Es ist eine abgemachte Sache: man gibt in Deutschland viel zu wenig Acht auf feinen Vortrag. Ist z. B. der erste reizende Chor aufgenommen worden, wie er es verdient? Die Wirkung dieses Musikstückes ist aber so hinreissend, dass es bei feiner Ausführung gleich *da capo* gesungen werden müsste. Achtunddreissig Tacte lang, neun Tacte *dolce* mit spärlichen Crescendi, zum Schlusse zwei punktirte Viertel *forte,* gleich darauf wieder *piano!* Wie man solche Musik stark und unruhig singen kann, ist mir unbegreiflich. „Löwen, sie schleichen stumm!" Wie ist es möglich, sich hier hören lassen zu wollen? Die Musik soll man hören lassen und durch bescheidenen Vortrag zur vollen Geltung bringen — nicht einzelne Stimmen. Wer fühlt sich nicht selbst in der tiefen Region erhoben und gestärkt durch die Töne des Pater Profundus? „. . . . . so ist es die allmächt'ge Liebe, die Alles bildet, Alles hegt." Eine Stelle ist ganz genial harmonisirt, sie klingt aber am Clavier hart: es ist diese: „Mein Inneres mög' es auch entzünden" u. s. w. Die Appoggiaturen im Bass sind bezeichnend genug und der scharf angeschlossene Kettenschmerz gewaltig. Mit den verschiedenen Klangfarben des Orchesters aber verlieren die allzu nahen Stufen ihre Härte. „O Gott, beschwicht'ge die Gedanken!" Welche Innigkeit! welches Vertrauen in die allgütige Gottheit! Es ist hinreissend und könnte den Verstocktesten erweichen und bekehren. Der Uebergang zur höheren Region ist herrlich. Hier ist der Pater Seraphicus, hier die seligen Knaben. Selig die Knaben, die sanft und weich singen können! Selig der Tondichter, der ihnen solche Weisen in den Mund legt! Aber vergesst nicht, dass wir die Erde verlassen haben! Schweben sollen eure Stimmen, schweben wie Schumann's auf und ab wogende Melodie! Beim nächsten Tempo erst werdet verschwenderisch im Tone. Bis zum Lebhaft die grösste Discretion. „Hände verschlingt freudig zum Ringverein!" Wie hier die Musik die Poesie wieder hebt! Wie die leichten Triolen Alles verschlingen und rühren! „Göttlich belehret, dürft ihr vertrau'n; den ihr verehret, werdet ihr schau'n!" Es ist wahrhaft von oben inspirirte Musik, Musik von Gottes Gnaden.

Ganz besonders müssen wir hier die gefällige, der Menge willkommene Nummer, den Chor und das Allegretto: „Jene Rosen", bezeichnen. Aber reihet mir Ton an Ton gewissenhaft an; hüpfet nicht! Wenn auch keine Bindungen vorgeschrieben sind, getrennt darf keine Note von der anderen sein; und übereilt euch nicht, und singt so lieblich, wie das Lächeln eines Raphael'schen Engels. Dann, nur dann kommt der Gegensatz zwischen dem jubelnden Chor und dem lieblichen Solo zur Geltung. Warm und lebendig sei das Piano und schön und voll Wohllaut das Forte!

Doch nun kommt für den Chor die schwierigste Stelle im ganzen Werke! Schumann liebt es, im Rhythmus das Talent seiner Leute zu erproben. Nur fest und ruhig und etwas gedeckt im Tone. „Nebelnd um Felsenhöh'." Triolen im Chor zu zwei Vierteln im Orchester; ein Piano im rührigen Tutti, die Ruhe in der gefährlichsten Bewegung: welch ein herrliches Mittel, Bewunderung zu erregen! Nur das Solo-Quartett steigert dann und wann den Ton: „Die Wölkchen werden klar!" Zum Schluss erlaubt euch Schumann ein kleines Crescendo, damit das nächste Stück in *Ges-dur* für Solo-Quartett leiser und ätherischer klinge. „Freudig empfangen wir diesen im Puppenstand". — Nun ist die Seele befreit, die Flocken sind gelöst. „Gerettet ist das edle Glied!" Edel, hocherhaben muss dieser Chor klingen. Ruhe und Einfachheit ohne Hast, ohne Rührigkeit bedingen hier die Wirkung. Auch das Solo-Quartett mischt sich hinein: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." Wie sie alle nach oben streben! Es sind

die schönen, ruhigen, verklärten Geister, die das Unsterbliche des Helden gen Himmel tragen. Klar, durchsichtig muss Alles klingen, wie bei den Glücklichen Alles harmonisch tönt. Schwingt euch empor zu reineren Sphären! Wir sind nicht mehr hienieden! Hinaufgeschaut! Wenn der Doctor Marianus entzückt die Litanei der Herrlichen, der Mütter anstimmt, so fallen Alle auf die Kniee und bitten um Gnade. Und das sollte nicht auf Bässe, Bratschen und Fagotte (der Himmel hängt hier voll Bassgeigen) wirken? und sie sollten in *B-dur* nicht zart mit anstimmen? Sie sollen nur im Orchester erfahren, was im Himmel vorgeht .... gleich sind sie stumm. — Und darf der Chor die herrliche Melodie anders singen, als der erhabene Vorsänger Marianus? „Dir, der Unberührbaren!" Welch ein Ausdruck liegt in dem Einen Worte! Und wie gewöhnlich er das vorträgt! Die Engel gar sind Angesichts der heiligen Jungfrau betroffen und wagen es nicht, anders als in tiefer Ehrfurcht sie anzupreisen. Und ihr Menschenkinder wollt nicht einmal im Himmel bescheiden auftreten? O, dass ich den Chor wie lauter Orgeltöne schön könnte singen hören! Wie leise das Crescendo, wie zart! „Du schwebst zu Höhen der ewigen Reiche!" Es ist wohl schwer, in hohen Tönen schwach einzutreten, aber wir schweben vor der „höchsten Herrscherin der Welt", und der Ton darf hier in tiefen, bescheidenen Chorden erst schwellen. „Vernimm das Flehen, du Ohnegleiche!" Das Flehen, nicht das Schreien! Und nun fleht auch das süsse Gretchen; und es wird unter den zarten Seelen ein Bitten, Flehen und Drängen, dass der Gute erlöst werden muss. — „Sieh," ruft sie in himmlischer Begeisterung, „seht, wie er jedem Erdenbande der alten Hülle sich entrafft!" O, dass wir uns alle beim Anhören dieser Klänge der Hülle und den Erdenbanden entraffen könnten! Eine ganze Religion ist in dem letzten Theile. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss, das ewig Weibliche zieht uns hinan!" Es zieht und hebt uns wahrlich hinan, und wir werden nach dem Anhören dieses Werkes bessere Menschen. Wir glauben, glauben an Ihn, glauben an uns selbst und fühlen und wissen, dass wir Alle, Alle in Seinen Himmel gelangen werden.

Aus Crefeld.

(Die Opern-Gesellschaft.)

Den 12. Mai 18[illegible].

„Eine Opern-Gesellschaft in Crefeld? Unter wessen Direction?" Unter der Direction von Kunstfreunden. — „Mit welchen Kräften?" Mit den Talenten von Dilettanten. — „Wie?" So ist es: eine National-Oper im wahrsten Sinne des Wortes. Hören Sie nur.

Schon im vorigen Jahre hatte sich hier auf Anregung eines ausgezeichneten Kunstfreundes eine Opern-Gesellschaft aus den besten Kräften des Singvereins und der Liedertafel gebildet und es unter der trefflichen Leitung des Hrn. Musik-Directors Wolff dahin gebracht, Lortzing's „Czaar und Zimmermann" mit Beifall aufzuführen. Der Hauptzweck war die Unterstützung des hiesigen Orchesters, theils direct durch die zu erzielenden Einnahmen, theils indirect durch die Vergrösserung des Concertfonds, dessen Mittel bei einem Abonnement, welches nicht immer den Ansprüchen des Publicums die Wage hält, die öftere und lohnendere Beschäftigung der Capelle nicht dauernd ermöglichten. Das Resultat war erfreulich, und so beschloss die Gesellschaft, in diesem Jahre Boieldieu's „Weisse Dame" aufzuführen — ein schwieriges Unternehmen, das aber über alle Erwartung gelungen ist. Vor allen Dingen ist die aufrichtige und eifrig thätige Kunstliebe der sämmtlichen Mitwirkenden mit dem höchsten Lobe anzuerkennen, die da Zeit und Mühe dem Studium zuwandten und nicht nur alle Schwierigkeiten, sondern auch alle Vorurtheile überwanden, denn es ist hierbei nicht von Aufführungen im Concert-Saal, sondern auf dem Theater und in vollem Costum die Rede. Ehre und Dank vor Allen den 32 jungen Damen, unter denen viele den angesehensten Familien der Stadt angehören, welche mit vierunddreissig Sängern aus den oben erwähnten Vereinen den Chor bildeten und ihre Aufgabe in den beiden Vorstellungen am 8. und 10. Mai sehr befriedigend und anmuthig lös'ten. Von den Solopartieen waren nur Miss Anna und die Pächterin Jenny Dikson durch Sängerinnen von Fach besetzt, die indess auf der Bühne auch noch so gut wie neu waren, die erste Rolle durch Fräulein Julie Rothenberger aus Köln, die zweite durch Fräulein Marie Büschgens von hier; alle übrigen Partieen wurden von hiesigen Dilettanten ausgeführt.

Dass die zweite Vorstellung noch mehr Abrundung in Spiel und Gesang zeigte, war natürlich. Aber würde es auch den Ausführenden nur gelungen sein, sich mit Anstand ihrer Aufgabe zu entledigen, so wäre das schon aller Ehre und alles Lobes werth: aber bedingungslos darf die Kritik sich dem lebhaftesten Beifalle des Publicums anschliessen.

Der Preis des Abends gebührte dem Repräsentanten des George Brown, der diese Partie in einer künstlerischen Vollendung sang und darstellte, wie es unter Dilettanten ihm schwerlich ein zweiter gleich thun dürfte. Die ganze Ausführung zeugte von bedeutender musicalischer Bildung und fleissigem Studium. Die schwierigen Anforderungen,

welche der Componist an diese Rolle stellt, wusste der verehrte Sänger glücklich zu überwinden. Fehlte auch der kräftige Heldentenor in der Arie „O, welche Lust, Soldat zu sein", der die Räume des Theaters erzittern macht, so mangelte dem Sange doch nicht der schwungvolle Vortrag, der unwillkürlich fesselt und zum Applaus unwiderstehlich veranlasst. Die Arie „Komm, o holde Dame," hingegen gelangte in der zartesten Färbung, in höchst lieblichem Serenadenton zum Austrag.

Der Vertreter des Gaveston war jetzt vollständig seiner Aufgabe gewachsen, sang seinen Part ganz vorzüglich und verlieh dem Charakter mehr individuelles Leben, als bei der ersten Aufführung.

Den Pachter Dikson fanden wir ebenfalls in Spiel und Bewegungen vorzüglich, das Costum kleidete besser und das ganze Auftreten war der Partie mehr angemessen. Mit der vollen Wirkung einer schönen klangvollen Stimme gelangten die Gesangs-Nummern zum Vortrag.

Ungemein überrascht war das Publicum, und wir mit ihm, durch die höchst talentvolle Leistung des Fräuleins Rothenberger aus Köln, welche zum zweiten Male die Anna sang und mit einer Routine darstellte, die zu den erfreulichsten Aussichten für die Zukunft berechtigt. Wie wir in Erfahrung brachten, soll die reichbegabte Novize jüngst in Köln mit sehr glücklichem Erfolge als „Susanna" debutirt haben und beabsichtigen, sich ganz der Bühne zu widmen.

Fräulein Marie Büschgens sang die Jenny mit gewohnter Correctheit und dem entsprechendsten Ausdruck, während sie den Charakter mit Natur und Leben darstellte. Die Bewegungen waren ungezwungen, das Spiel lebhaft und das ganze Auftreten graciös und leicht.

Die Repräsentantin der Margarethe entsprach den strengsten Anforderungen in Spiel und Gesang; vortrefflich trug sie das Lied am Spinnrade vor.

Die Chöre wurden mit Präcision und mit lebensvollem Ausdruck so zur Geltung gebracht, dass es an reichlichem und wohlverdientem Beifall nicht fehlte. Hier dürfen wir uns des Ausspruches bedienen, dass Eintracht und vereinigte Kraft immer zu günstigem Erfolge führen. Das Arrangement liess nichts zu wünschen übrig; die Costume waren pompös und das Auftreten Aller frei und ungezwungen.

Auch dem Orchester müssen wir das Zeugniss ertheilen, dass es sich seiner Aufgabe würdig gezeigt hat. Herr Musik-Director Wolff, der die Oper einstudirt hatte, war durch Krankheit verhindert, sie zu dirigiren. Herr Mohr, Director der crefelder Capelle, übernahm die Leitung und hat bei dieser Veranlassung sein anerkanntes Talent bewährt.

Dass Beifall unausgesetzt von dem animirten Auditorium reichlich gespendet wurde, brauchen wir wohl nicht zu sagen, verschweigen aber dürfen wir nicht, dass sämmtliche Darsteller gerufen und mit einem Blumenregen begrüsst wurden. Unter den niedlichen Bouquets fand sich auch ein Lorberkranz mit zierlicher Schleife, worauf der Name „Georg Brown".

Das Theater war so zu sagen ausverkauft, und da auch die Freitags-Vorstellung eine gute Einnahme *) ergab, so ist der löbliche Zweck im vollsten Sinne des Wortes erreicht worden.

Nach dem Theater wurde in dem oberen Saale des Hotel de la Redoute ein Souper eingenommen.

Ein Ball in den eigens dazu hergerichteten Räumen des Theaters beschloss das schöne Fest, das durch keinen Misston irgend welcher Art gestört wurde.

Aus Amsterdam.

Den 10. Mai 1863.

Eine ausserordentlich zahlreiche Versammlung hatte das letzte Populär-Concert angezogen; indess war die Wahl eine weniger glückliche und auch die Ausführung nicht ganz so vorwurfsfrei, wie in den vorhergehenden Concerten. Die Militär-Sinfonie von Haydn und Weber's Jubel-Ouverture trugen den Preis im Beifall davon und wurden auch recht gut gespielt. Verhulst's Sinfonie ist ein sehr gedehntes Werk und hat eine fast zu monotone Farbe, wenigstens für ein Volks-Concert, mit Ausnahme des Scherzo's, welches Frische und Schwung hat und gefiel. Das von Schwierigkeiten starrende Werk kam übrigens auch nicht klar genug und nicht mit den gehörigen Nuancen heraus, man bemerkte hier und da Unsicherheit, Mängel im Zusammenspiel und in dem Detail, und dieselben wiederholten sich in der Ausführung des Scherzo's aus Mendelssohn's Sommernachtstraum-Musik. Beide Werke schienen nicht genügend probirt worden zu sein, ohne welches natürlich eine vollkommene Ausführung nicht möglich ist.

Herr Heinse wiederholte in seinem Concert sein Oratorium: „Die Auferstehung". Da die Ausführung nur mittelmässig war, so hatte das Werk im Allgemeinen weniger Erfolg, als bei der ersten Aufführung.

Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst hat in ihrem letzten Fest-Concert Mendelssohn's „Paulus" unter Verhulst's Leitung aufführen lassen, wobei Frau Offermans van Hove, Herr Schneider von

*) Nach zuverlässiger Mittheilung betrug sie 865 Thlr. — Bravo, Crefeld!

Rotterdam und Herr Behr von Bremen mitwirkten. Es war dies ein herrlicher Abend; das bewundernswerthe Werk des Meisters ist selten so gut in Holland ausgeführt worden, als dieses Mal. Chor und Orchester wetteiferten mit einander an Präcision und Schwung unter dem trefflichen Commando unseres Verhulst. Unter den Solisten erhielt Herr Behr den Preis: seine Stimme von wohllautendem Klang und seine gute Vortragsweise erregten den lebhaftesten Enthusiasmus. Die Stimme der Frau Offermans schien etwas ermüdet zu sein, sie sang nicht immer mit der reinen Intonation, die wir bei ihr gewohnt sind. Herr Schneider erhielt wie immer Applaus; aber auch er hat uns nicht so vollkommen befriedigt, wie in vorhergehenden Concerten. Er möge sich ja vorsehen, seine schöne Stimme nicht zu sehr zu forciren, es wäre sehr schade, wenn er sich nicht schonte.

Heinrich Wieniawski, der gewaltige Violinist, hat sich drei Mal in den Concerten im Park hören lassen und, wie immer, mit dem vollständigsten Erfolg; er gehört zu den von den Holländern am meisten gefeierten Künstlern. Er geht von hier nach London.

Das letzte Concert des Cäcilien-Vereins wurde durch die Anwesenheit Ihrer Majestäten des Königs und der Königin der Niederlande verherrlicht. Die Pastoral-Sinfonie von Beethoven, die Ouverturen zum Freischütz und zum Tannhäuser wurden im Ganzen mit Sorgfalt vom Orchester ausgeführt, welches Herr Bunte dirigirte. Der Saal war überfüllt.

Richard Hol ist von dem Könige mit dem Orden der Eichenkrone decorirt worden; Se. Majestät hatte die Widmung einer Cantate von seiner Composition angenommen. Ein anderer von unseren ausgezeichneten Künstlern, der talentvolle junge Componist Eduard de Hartog, hat die Musik-Saison in Paris zugebracht und dort bedeutende Erfolge gehabt.

Man verheisst uns hier eine deutsche Oper für den nächsten Winter, und zwar von vorzüglichem Range; wir wünschen von ganzem Herzen, dass diese Verheissung in Erfüllung gehe. Auch ist die Rede von einem grossen Musikfeste, welches bei der in Kurzem bevorstehenden Einweihung des hiesigen Industrie-Palastes veranstaltet werden soll. X. X.

Aus London.

Den 10. Mai 1863.

Die Saison ist im vollsten Flor. Vor Allem dürfte Sie das Concert der Frau Goldschmidt-Lind interessiren, da Sie die grosse Sängerin binnen Kurzem in Düsseldorf hören werden. Es fand vor acht Tagen in St. James' Hall zum Besten des Hospizes der *Incurables* Statt und brachte Händel's *Allegro ed il Pensieroso*. Neben ihr wirkte Mad. Lemmens-Sherrington und die Herren Monthem-Smith und Weiss mit. Seit 1813 war diese Cantate hier nicht gegeben worden. Frau Goldschmidt erregte in den drei Arien des Pensieroso den grössten Enthusiasmus. Chor und Orchester, an Zahl 250, waren unter Leitung des Herrn Goldschmidt vortrefflich. Wenn Frau Goldschmidt auch in Bezug auf ihre physischen Mittel nicht mehr die Jenny Lind von 1847 ist, so behauptet sie doch als Sängerin durchaus noch den ersten Rang.

Alfred Jaell trat zuerst am 29. April in dem *Philharmonic Concert* auf und wurde mit anhaltendem Applaus in Erinnerung an die vorjährige Saison empfangen. Er spielte Chopin's Concert in *E-moll* mit ausserordentlichem Erfolg. Gestern machte er in dem Krystall-Palast-Concerte vor 12,000 Zuhörern — Thatsache! — durch Mendelssohn's *G-moll*-Concert und ein brillantes Duo mit Vieuxtemps denselben Effect. Eben so in Ella's *Musical Union*, wo er auch übermorgen noch Schumann's Quintett auf Ersuchen des Herrn Ella spielen wird, desselben Mannes, der im vorigen Jahre, als Jaell darauf bestand, dieses Quintett zu spielen, ein entschuldigendes Vorwort zu seinem aristokratischen Auditorium sprach. Diese gelungene Propaganda für Schumann's Musik in London ist dankenswerth.

Im Krystall-Palaste wirkten als Solisten ausser Jaell und Vieuxtemps, welcher ebenfalls in dieser Saison bedeutenden Erfolg gehabt hat, Carlotta Patti, Mad. Lemmens-Sherrington und Signor Delle Sedle mit. Carlotta Patti, Schwester der Adelina, ist in diesem Jahre der leuchtendste Stern. Sie singt nirgends und keine Note unter 100 Guineas und kann Engagements haben, so viel sie will. Ihre Stimme ist aber auch eine noch nie da gewesene. Mit grösster Leichtigkeit singt sie das hohe dreigestrichene *a*, und zwar alle die hohen Töne mit bezaubernd schöner und voller Klangfarbe. Adelina Patti ist auch seit einigen Tagen wieder hier und entzückt das Publicum in Coventgarden. Carlotta kann nur in Concerten singen, da sie an einem Fusse hinkend ist. Aber welch' ein Schwesterpaar! A.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Ferdinand Hiller und F. Breunung haben uns in der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft durch den Vortrag der neuesten Composition Hiller's für Pianoforte zu vier Händen erfreut. Diese Composition hat den pikanten Titel „Operette ohne Text“ und lässt durch die Ouverture und acht bis neun Nummern, welche theils Arien, auch ein Duett und Terzett, theils Chöre repräsentiren, der Phantasie weiten Raum, sich dazu eine dramatische Handlung zu improvisiren. Wir kommen auf das allerliebste Erzeugniss eines echten Künstler-Humors, denn dieser waltet wenigstens darin vor, wenngleich auch die Lyrik trefflich vertreten ist, zurück und bekunden zuvörderst nur noch den ungetheilten und höchst lebhaften Beifall, den es an jenem Abende und auch in einer Matinee gefunden hat.

Fräulein Albertine Meyer aus Breslau hat am 12. d. Mts. eine für die gegenwärtige Frühlingszeit gut besuchte Soiree im kleinen Saale des Gürzenich mit Unterstützung der Herren Hiller, Breunung und A. Schmit gegeben. Sie besitzt eine echte Altstimme mit bedeutender Tiefe und Volltönigkeit, welche sie eine Zeit lang in Italien ausgebildet hat, wo sie auch mit Beifall in Florenz und anderen Orten aufgetreten ist. Der Vortrag von Schubert's „Wanderer“ und Schumann's „Ich grolle nicht“ gelang ihr recht gut; ausserdem sang sie noch Händel's Arie der Juno aus „Semele“ und die erste Scene des Bellini'schen Romeo. Fortgesetzte Studien werden die Töne der verschiedenen Register mehr ausgleichen und dem Vortrage mehr Rundung und Wärme geben. Ihre Leistungen wurden vom Publicum sehr wohlwollend aufgenommen.

Das 40. niederrheinische Musikfest, mithin eine erfreuliche Jubelfeier dieses vaterländischen Kunst-Instituts, wird an den Pfingsttagen, den 24.—26 Mai, in Düsseldorf Statt finden in dem bekannten grossen Locale der Tonhalle in Geisler's Garten, deren prachtvolle Decoration im byzantinischen Stile von Hess entworfen und unter Mitwirkung von Achenbach und Hildebrand ausgeführt ist. Eine besondere Zierde derselben und eine wesentliche Verherrlichung der musicalischen Aufführungen, namentlich des Oratoriums „Elias" von Mendelssohn und der Cäcilien-Ode von Händel, wird die von Sonreck in Köln erbaute Orgel sein, gespielt von Herrn Musik-Director Weber aus Köln. Ueber die Besetzung der Soli brauchen wir nichts weiter zu sagen, als dass die unvergleichliche Jenny Goldschmidt-Lind und der vollendete Meister des Gesanges Julius Stockhausen die Sopran- und Bass-Partie übernommen haben, und dass die Tenor-Partie Herr Dr. Gunz vom königlichen Hoftheater in Hannover, der sich so schnell in Nord- und Westdeutschland einen vollberechtigten Ruf als Sänger erworben hat, ausführen wird. Die Altistin, Fräulein von Edelsberg vom Hoftheater aus München, kennen wir noch nicht; sie ist aber sehr vortheilhaft empfohlen worden. Zu der Mitwirkung im Chor haben sich 730 Damen und Herren angemeldet. Das Orchester wird 58 Violinen, 26 Bratschen, 22 Violoncelle und 20 Contrabässe nebst der entsprechenden doppelten Besetzung der Blas-Instrumente enthalten. Die Direction der Vocalwerke ist Herrn Goldschmidt aus London, der Instrumentalwerke Herrn Tausch, Musik-Director in Düsseldorf, übertragen worden.

Hamburg. Am Freitag den 28. April schloss der philharmonische Verein seine Winter-Saison im Wörner'schen Saale unter dem Zudrange eines Auditoriums ab, dessen fortwährend wachsende Zahl uns nur die verhältnissmässige Enge des Raumes bedauern lässt, wie denn auch die Bedrängtheit in den Zugängen an einer rechtzeitigen Besetzung der Zuhörer-Plätze hinderte, so dass Herr Stockhausen, als die Pretiosa-Ouverture beginnen sollte, eine längere Pause eintreten lassen musste, bevor mit den zarten Eingangssätzen der Weber'schen Musik begonnen werden konnte. Der mit eben so viel Feinheit als Schwung vorgetragenen Ouverture folgte die Eintritts-Arie des Seneschall aus Boieldieu's „Johann von Paris", gesungen von Herrn Stockhausen. Die gespreizte Würde und selbstgefällige Hohlheit des Hofmannes, welche der Componist in dieser Nummer mit köstlicher Laune charakterisirt hat, ward von Herrn Stockhausen mit geistiger Frische und so viel komischer Lebendigkeit verdolmetscht, als der Concertsaal zu entwickeln erlaubt. Ihm folgte Herr Joseph Joachim mit Beethoven's Violin-Concert, das von dem Virtuosen meisterhaft gespielt und von dem Orchester mit unbedingter Hingebung an jede Absicht der Solostimme begleitet ward. Dem Bach'schen Adagio und Fuge im zweiten Theile des Programms fügte er auf allgemeines *Da-capo*-Verlangen die Chaconne von demselben Componisten hinzu.

Preiss-Ausschreiben.

Die Aachener Liedertafel, in der Ueberzeugung, dass es für das fernere Gedeihen des Männergesanges von förderlichem Einflusse sein wird, wenn die Vereine in den Stand gesetzt werden, sich mehr als bisher mit der Aufführung von grösseren Compositionen ernsteren Stils zu befassen, eröffnet hiermit einen Concurs auf die beste Concert-Composition für Männergesang und Orchester.

Der erste Preis beträgt dreihundert Thaler, der zweite hundert Thaler.

Die näheren Bedingungen sind folgende:

Die Aufführung des Werkes soll nicht weniger als eine halbe und nicht mehr als eine ganze Stunde dauern.

Die Wahl des Textes, welcher selbstredend in deutscher Sprache sein muss, wird den Concurrenten anheim gegeben. Indessen ist die Parodie, die Burleske, überhaupt das Gebiet des Niedrigkomischen ausgeschlossen, eben so jede Composition, deren Aufführung eine Darstellung auf der Bühne bedingt.

In Betreff der in dem Werke vorkommenden Soli sind Frauenstimmen statthaft.

Die preisgekrönten Tonstücke bleiben Eigenthum des Componisten; die Liedertafel behält sich jedoch ein Jahr lang nach Zuerkennung der Preise das ausschliessliche Aufführungsrecht vor.

Die concurrirenden Tonstücke müssen spätestens am ersten October dieses Jahres beim Vorstande der Liedertafel eingelaufen sein. Dieselben sollen mit einem Motto versehen und von einem versiegelten Convert begleitet sein, welches äusserlich das nämliche Motto trägt und im Innern den Namen des Concurrenten enthält.

Die Herren Niels W. Gade in Kopenhagen, Ferdinand Hiller in Köln und Dr. Julius Rietz in Dresden haben das Preisrichter-Amt freundlichst übernommen.

Zusendungen werden an den Vorstand der Aachener Liedertafel, zu Händen des Herrn Dr. Roderburg, erbeten.

Aachen, den 15. Februar 1863.

Der Vorstand der Aachener Liedertafel.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 21. KÖLN, 23. Mai 1863. XI. Jahrgang.

Analekta von E. Krüger.

II. Vom Tripel-Rhythmus.

Es hat sich in mehrere neue Musik-Theorieen eine Lehre eingeschlichen, die ausführlich zuerst Böckh in seinem *De metris Pindari* aufgestellt hat, nämlich folgende Accentuirung des Tripel-Rhythmus:

‿ ‿ ‿ oder: _ _ _ oder: [Noten]

Dass diese in der altgriechischen Metrik wirklich die ursprüngliche oder allein gültige gewesen, ist noch zu beweisen; dass sie der mittelhochdeutschen zu Grunde liege, wird insgemein angenommen, obwohl es nicht strenger als von Böckh auf dem antiken Gebiete bewiesen ist; dass sie unserer modernen Musik zu Grunde liege, ist falsch.

Jeder Musiker weiss, und der Historiker kann es bezeugen, dass der moderne musicalische Tripel-Rhythmus

nicht diese Betonung [Noten]

sondern diese [Noten]

als die gewöhnliche, normale hat, gleichwie in der Sprache *liebliche, andere*; wogegen diese Betonung: *liebliche, andère*, welche im Mittelhochdeutschen angenommen wird, in Noten:

[Noten]

für das Abnorme, Ungewöhnliche, Widerhaarige gilt, was heutzutage synkoptisch heisst. Wir beweisen diese Behauptung aus der täglichen Erfahrung, dass diese Ligatur: [Noten], oder: _ ‿ ‖ unendlich viel häufiger ist, als diese: [Noten] (‿ _), und eben so auch diese Accentuation der Mittelglieder: [Noten] gewöhnlicher, als diese: [Noten]; daher dann auch die Schlussformel:

[Noten]

überwiegend vorkommt, dagegen die der Sarabanden und Mazurken: [Noten] oder: [Noten] immer, wie sehr auch neuerdings abgenutzt, etwas Stössiges, Ueberraschendes hat. Die menschliche Hand folgt unwillkürlich demselben Gesetze, indem beim Tactiren das mittlere Glied am schwächsten geschlagen wird. Auch wer ein Dreieck aus freier Hand rasch hinzeichnet in einem Zuge △, wird, wo er auch beginne — was in sechs verschiedenen Ansätzen geschehen kann —, immer dem dritten Striche ein leises Uebergewicht geben.

Die Böckh'sche Theorie des Tripel-Rhythmus beruht auf der Ansicht, alles Triplirte für irrational zu erklären, weil es freilich der einfachsten *ratio* des elementaren Rhythmus oder des absolut gleichgewichtigen Pendelschwunges widerspricht. Dabei ist nur übersehen, dass sowohl das Dreieck in der ebenen Zeichnung, als die Verbindung dreier Glieder in der Architektur vollkommen rhythmisch und symmetrisch erscheint und auch so gefühlt wird, ungeachtet sie über das gemeine Grundmaass der Zwei hinausgehen. Die mittelalterlichen Rhythmiker erkannten aber in der Drei als Abbild der *divina trinitas*, eine höhere rhythmische Ordnung und benannten diese mystische Schönheit des Ebenmaasses *Numerus perfectus*, zum Gegensatz des Duplirten, des *Numerus imperfectus*. Dass das Dreieck eine eben so wohlgebildete Creatur sei, wie das Quadrat, und die Pyramide neben dem Würfel zu den vollkommensten Körpern gehöre, erkannte schon die alte Mathematik; nirgend wird dabei dem Princip der Drei ein Mangel der Irrationalität angeheftet. Dass die Drei zur Zwei irrational ist, verschlägt nichts; wo es nöthig ist, sie in Wechselwirkung zu stellen, muss es durch Multiplication und Division geschehen.

Bei allem Bisherigen ist, wie gesagt, die moderne Musik zu Grunde gelegt, welche Rhythmus und Accent ursprünglich vereinigt denkt, so dass das rhythmisch schwer

wiegende Glied zugleich das meist betonte ist. Wo Rhythmus und Accent einander widersprechen, da wird es vom modernen Gehör als Widerspruch gefühlt und erkannt; so in der Auber'schen Melodie:

so sehr, dass bei zu lang fortgeführter gleicher Figur der Rhythmus umzuschlagen scheint in:

Aus diesen und unzähligen sonstigen Beispielen, namentlich der modernen Schumann'schen Synkopen u. dgl., ist zu ersehen, wie sehr wir gewohnt sind, Rhythmus, Metrum und Accent als Eines oder innig Geeintes zu verstehen, was zwar zeitweilig in logischer oder grammatischer Anwendung aus einander gehen mag, aber selbst in dieser vorübergehenden Zwiespältigkeit seine ursprüngliche Zusammengehörigkeit bezeugt. Wäre die Synkope nicht gegen die Natur-Einheit von Ton und Gewicht, wo bliebe der Effect bei Chopin, Liszt und Schumann? wo bliebe die „Vergeistigung des Rhythmus“, der sich über die gemeine Natur der rationalen Messung erheben soll, um Ungemeines auszusagen?

Auch die Hauptmann'sche Auffassung beruht auf dem Grundsatze der nicht accentlosen, sondern stetig accentuirten Rhythmik; einflussreich ist dies namentlich bei den scharfsinnigen Erörterungen über den rhythmischen Schluss (294), die Katalexis (358), die ungleichzeitige Gliederung (323*]). Die grundlegende Beschreibung geht aus von dem natürlichen oder ursprünglichen Accent der Dyas, des Pendelschwunges, des reinen Gegensatzes der Zweiheit 1 : 1. Demnach ist das Ursprüngliche, dass „das erste Zeitmoment gegen sein Zweites die Energie des Anfangs und damit den metrischen Accent“ behaupte; so Hauptmann 241, 31 nach Vorgang der Theorie Gottfr. Hermann's. Daraus folgt aber nicht, dass jedes Vorangehende jedes Nachfolgenden Erstes oder Zeugendes sei. Vielmehr ist in der rhythmischen Trias das Erste des Zweiten und Dritten Vater, wo dann das niedere Gleichmaass sich erhebt zu höherem Ebenmaasse. — Die später folgende Aufzählung der sämmtlichen Fälle verschiedener Accentuation zeigt allerdings das Mögliche: davon aber ist der geringste Theil das wirklich Gebräuchliche; in der Accent-Tabelle S. 278 ist eine, die fünfte Form:

die in unserer Musik vorzüglich beliebte; in der metrischen Erfüllungs-Tabelle S. 300 sind von den zwölf aufgezählten Formen nur die Hälfte in gewöhnlichem Gebrauch:

1 2 3 4 5 6

unter denen wiederum 1, 3, 6 rhythmisch zusammenfallen, 2 und 5 unsere Ansicht bestätigen. Die andere Hälfte

1 2 3 4 5 6

zeigt abnorme synkoptische Formen 1, 2, 5; von den übrigen ist 3 rhythmisch mit 1 verwandt, 4 und 6 wohl nur relativ möglich, d. h. im auftactigen Verhältnisse. — [Doch vgl. Beethoven's *Eroica*, erstes Allegro.]

*] Dort wird übrigens bei der Betrachtung des ersten Allegro der siebenten Sinfonie: S. 325, behauptet, dass „eine gleich-dreitheilige Gliederung der Tactesbälfte, anstatt der ungleich-zweitheiligen oder mit dieser verbunden, im ganzen langen Satze nicht einmal vorkomme“. Das ist uns unklar; es kommen ja allerdings solche Gliederungen vor: und das fünfmalige:

Aus Kassel.

(Abonnements-Concerte des Hof-Orchesters; Wallenstein, Lauterbach, von Bülow, Laub, Is. Seiss. — Charfreitags- und Gesangvereins-Concerte. — Oper.)

Den 16. Mai 1863.

Unser Musikleben ist auf die erfreulichste Weise in regem Zunehmen. Wenn in früheren Jahren die Oper vorherrschend das Publicum anzog, so ist gegenwärtig die Theilnahme an den Concerten dermassen im Wachsen begriffen, dass schon in voriger Saison und bei Beginn der jetzt abgelaufenen wiederum Hunderte von Meldungen zum Abonnement abgewiesen werden mussten. Wir verdanken diesen ausserordentlichen Aufschwung nicht nur der Trefflichkeit, sondern auch dem regen Kunstsinne unseres Orchesters und seines ausgezeichneten Dirigenten, Herrn Capellmeisters Karl Reiss; denn man findet nicht oft, dass eine für die Oper stark beschäftigte Hoftheater-Capelle noch mit Liebe und Lust sechs Abonnements-Concerte im Winter gibt. Eine Uebersicht der Programme (im Auszuge) wird am besten den Geist kennzeichnen, in welchem diese Concerte geleitet werden.

Das erste Concert brachte Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“, Clavier-Concert in *H* von Hummel (Martin Wallenstein aus Frankfurt am Main), Spohr's Notturno für Blas-Instrumente, Mo-

zart's Sinfonie in *C-dur* (mit der Schlussfuge). In Herrn Wallenstein lernten wir einen jungen Pianisten von Bedeutung kennen. Sein Anschlag ist sehr elastisch, seine Technik eine nahezu vollendete, seine Auffassungsweise eine durchaus gediegene. Es wurde dem jungen Künstler mit vollem Rechte der wärmste Beifall zu Theil.

Das zweite Concert führte uns in Herrn Lauterbach einen mit den seltensten Eigenschaften begabten Violinisten zu. Namentlich entzückte sein Vortrag des Spohr'schen *D-moll*-Concertes, welcher sich durch edeln, wenn auch nicht sehr grossen Ton, Glätte der technischen Ausführung und grosse Wärme des Vortrages auszeichnete. Dem trefflichen Künstler wurde mehrmaliger stürmischer Hervorruf zu Theil. Die als Novität den Abend einleitende Rietz'sche Lustspiel-Ouverture wollte nicht recht ansprechen, dagegen machte die grosse Furien-Scene aus Gluck's Orpheus (mit Frau Hempel-Kristinus) einen gewaltigen Eindruck, den Beethoven's *Sinfonia eroica* noch steigerte.

Die interessantesten Nummern des dritten Concertes waren zweifellos Schumann's Manfred-Ouverture und Schubert's Octett (zum ersten Male), um dessen treffliche Ausführung sich Herr Concertmeister Wipplinger und die übrigen Herren Mitwirkenden ein grosses Verdienst erwarben. Das Werk fand eine seinem hohen Werthe, so wie der würdigen Wiedergabe entsprechende warme Aufnahme. Spohr's Sinfonie Nr. 2 in *D-moll* beschloss den Abend.

Das vierte Concert brachte eine Faust-Ouverture von Richard Wagner (neu); Clavier-Concert (*Es-dur*) von L. van Beethoven, vorgetragen von Herrn Hans von Bülow; „*Les Préludes*", symphonische Dichtung von Fr. Liszt (zum ersten Male); Gesänge für Frauenstimmen („Fingal", „Der Gärtner") mit Begleitung der Harfe und zweier Waldhörner von Joh. Brahms (zum ersten Male); Capriccio über Motive aus Beethoven's „Ruinen von Athen" für Pianoforte und Orchester von Fr. Liszt (von Bülow) und Don Juan-Phantasie für Pianoforte von Fr. Liszt (von Bülow). Herr von Bülow documentirte sich auch in diesem Jahre wieder als Pianist ersten Ranges, dessen Vielseitigkeit, abgesehen von jeder Parteirichtung, jedem unparteiischen Musiker die höchste Achtung abgewinnt. Sein Vortrag des Beethoven'schen *Es-dur*-Concertes war, liesse sich auch über die Auffassungsweise hin und wieder mit ihm rechten, doch in jeder Beziehung ein ungewöhnlicher. Vollendete Technik, Kraft und hohes Verständniss finden sich bei diesem Künstler wie bei wenigen vereint; doch liesse sich seinem Vortrage etwas mehr Wärme wünschen. Herr von Bülow wurde lebhaft empfangen und mehrere Male stürmisch gerufen. Die erste Novität des Abends, Wagner's Faust-Ouverture, wurde trotz sorgfältigster Vorbereitung und Ausführung von dem Publicum mit Schweigen aufgenommen, wogegen Liszt's *Préludes*, in welchen das melodiöse Element allerdings prägnanter vertreten ist, bei sehr feuriger Ausführung mit lebhaftem Beifalle aufgenommen wurden. Ferner wurde den Brahms'schen Gesängen eine überaus warme Aufnahme zu Theil; der zweite, „Der Gärtner", musste sogar auf anhaltendes Begehren wiederholt werden.

Die Perle des Programms vom fünften Concerte war Beethoven's Violin-Concert, dessen Vortrag durch Laub ein in jeder Hinsicht meisterhafter war. Nächst Joachim dürfte wohl Laub der würdigste Interpret dieses Edelsteins unter den Violin-Concerten sein. Seine vollendete Technik, sein grosser Ton sind wie geschaffen zum Vortrage dieses Werkes, mit welchem denn auch der treffliche Künstler den seltensten Erfolg errang. Er spielte ausserdem noch sein *Rondo scherzoso*. Lachner's grosse Orchester-Suite erregte allgemeines Interesse und fand namentlich in ihren letzten Sätzen (Variationen, Marsch und Fuge) den durchgreifendsten Erfolg.

Im sechsten und letzten Abonnements-Concerte hörten wir das Clavier-Concert (*Es-dur*) von C. M. von Weber, vorgetragen von Herrn Isidor Seiss aus Köln; eine Phantasie für die Harfe von Parish Alvars, vorgetragen von Herrn Gerstenberger, Mitglied der Hofcapelle; „Lucia"-Phantasie für Pianoforte von Fr. Liszt, vorgetragen von Herrn J. Seiss; Finale aus der Oper „Loreley" von Mendelssohn-Bartholdy (Fräulein Bauer); zum Schluss Sinfonie Nr. 5 (*C-moll*) von Beethoven. Herr Seiss führte sich namentlich in technischer Hinsicht als recht achtungswerthen Pianisten bei uns ein und errang besonders mit dem in vieler Hinsicht interessanten, wenn auch nicht durchaus schönen Weber'schen Concerte einen ehrenvollen Erfolg. Die zweite Pièce schien mehr an der Wahl, als an der Durchführung zu scheitern. Das seit sechs Jahren nicht mehr zur Aufführung gekommene Loreley-Finale fand wiederum die günstigste Aufnahme, welche auch gerechter Maassen der trefflichen Ausführung Seitens unserer dermaligen noch jugendlichen, aber sehr talentvollen und stimmbegabten *Prima-Donna*, Fräulein Bauer, galt. Einen wahren Enthusiasmus aber erregte Beethoven's *C-moll*-Sinfonie, deren Ausführung auch diejenigen Kenner, die einen strengeren Maassstab als das Publicum an musicalische Leistungen zu legen pflegen, im vollsten Maasse befriedigte. Nach Beendigung der Sinfonie wurde Herrn Capellmeister Reiss zweimaliger stürmischer Hervorruf zu Theil, der den Dank des Publicums auf die lebhafteste und ehrenvollste Weise bekundete.

[*]

Das diesmalige Charfreitags-Concert der Hofcapelle in Verbindung mit den Gesangvereinen brachte Spohr's Oratorium „Des Heilands letzte Stunden", welchem ein sehr zahlreiches Publicum mit Andacht lauschte. Die Aufführung war, einige schwankende Choreinsätze abgerechnet, eine recht gute. Die Solisten gehörten sämmtlich der Hofbühne an, eine junge Dilettantin, Fräulein Buchheim, welche die Alt-Partie recht befriedigend sang, ausgenommen. Die übrigen Partieen hatten Fräulein Bauer und die Herren Baumann, Garso, Schulze, Borkowski übernommen.

Ausserdem fanden noch zwei Concerte des von Herrn Reiss geleiteten Gesangvereins Statt, deren erstes ein gemischtes Programm kleinerer Compositionen von Mozart, Hauptmann, Spohr, Mendelssohn und Schumann hatte, das zweite Haydn's seit zwölf Jahren hier nicht mehr gehörte „Schöpfung" in wohlgelungenster Aufführung brachte.

Die Oper hat neuerdings in dem trefflichen Bassisten Lindemann vom Hoftheater in München eine glänzende Acquisition gemacht. Derselbe hat sich als Sänger und Darsteller bereits als Figaro, Cardinal in der „Jüdin", Sarastro so eindrucksvoll bei uns eingeführt, dass er schon nach wenigen Wochen zu den erklärtesten Lieblingen des Publicums zählt. — Ueber die Thätigkeit der Hof-Opernbühne theile ich Ihnen eine Uebersicht der seit dem 1. August v. J. zur Aufführung gekommenen Opern mit: Mozart: Don Juan, Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, Entführung aus dem Serail, Schauspiel-Director. Beethoven: Fidelio. Weber: Freischütz, Oberon. Spohr: Jessonda. Marschner: Hans Heiling. Kreutzer: Nachtlager in Granada. Méhul: Joseph in Aegypten. Wagner: Tannhäuser. Lortzing: Czaar und Zimmermann, Undine. Isouard: Aschenbrödel. Boieldieu: Weisse Dame, Johann von Paris. Herold: Zampa. Flotow: Martha. Auber: Carlo Broschi, Fra Diavolo, Kron-Diamanten. Adam: Brauer von Preston. Meyerbeer: Robert der Teufel, Hugenotten. Halévy: Jüdin. Rossini: Tell, Barbier von Sevilla. Bellini: Norma, Nachtwandlerin. Donizetti: Regimentstochter, Liebestrank, Lucie von Lammermoor. Offenbach: Orpheus in der Unterwelt.

Aus Regensburg.

Den 12. Mai 1863.

Mit Dinstag den 5. Mai hat die zweite Abtheilung der hiesigen Concert-Saison abgeschlossen. Sie gestatten mir wohl in gewohnter freundlicher Weise, einen Rückblick darauf zu werfen.

Der Musikverein gab in seinem zweiten grossen Concerte die Ouverture zur „Vestalin" von Spontini. Sie wurde gut durchgeführt, nur erwiesen sich die Celli als zu wenig zahlreich, abgesehen von der schwachen Ausführung der vorherrschenden charakteristischen Aufschlag-Figur. An Einzel-Vorträgen brachte das Programm unter Anderem zwei Lieder, welche für ein grösseres Concert in künstlerischer Beziehung gar zu unschuldig waren, noch dazu mit Begleitung des Claviers. Wenn ein Orchester beisammen ist, verdiente es jedenfalls grösseren Dank, eine oder die andere von den weniger zugänglichen Perlen der Opern-, Oratorien-, Concert-Musik vorzuführen. Ich lasse dem Liedvortrage sein ganzes Recht, aber ich tadle, wenn die sich so ungebührlich breitmachende Salonmusik auch das grosse Concert beherrschen möchte. Den Schluss bildete die *C-moll*-Sinfonie von Beethoven. Die Ausführung selbst bot dem Aufmerksamen, im Vergleich mit der vorjährigen, ein besonderes Interesse dar. Während sich Herr Graf du Moulin, der sie damals dirigirte, ganz den leipziger Gewohnheiten accomodirte, liess Herr Capellmeister Zwicker sich bei aller ihm eigenthümlichen Originalität der Auffassung vom Geiste der Zeitgenossen Beethoven's leiten, wohl nach dem unbestreitbaren Grundsatze, dass das Wasser an der Quelle am reinsten fliesse. Sie zündete übrigens in allen Zuhörern und rief einen vom Dirigenten und Orchester wohlverdienten Beifallssturm hervor. Dennoch wäre die Wahl einer seltener oder noch gar nicht gehörten Sinfonie des Meisters vorzuziehen gewesen.

Der Orchester-Verein hatte am Palmsonntage sein zweites Concert. Die Ouverture zu Oberon von Weber und die *D-dur*-Sinfonie von Mozart bildeten den orchestralen Theil. Ausserdem sang Fräulein Böttger mit überraschender Bravour die bekannte Variationen-Arie aus Rossini's Cenerentola und wurde zwei Mal stürmisch gerufen. Das Concert wurde diesmal im Theater gehalten, nachdem die Bühne zum Orchester gemacht worden war, wodurch bei den gewöhnlichen Eintrittspreisen die Theilnahme auch dem nicht Bemittelten erreichbar ist. Die Durchführung der Piècen war eine ausgezeichnete.

Am 17. März fand die Aufführung der „Schöpfung" von Haydn Statt. Frau Dr. Stöhr bewährte sich als tüchtige Sängerin in den Partieen des Gabriel und der Eva; dass die letztere keine eigene Vertreterin gefunden, ist sonderbar, da es doch der Gesangskräfte hier genug gibt. Herr Fränkl sang die Tenor-Partie. Wie unendlich viel mehr wäre die kostbare Stimme dieses Herrn werth, wenn die geistige Auffassung in gleicher Weise Hand in Hand damit ginge! Herr Wagner hatte erst in letzter Stunde zu seiner Partie (Adam) den Raphael hinzunehmen müssen. War sonach die Besetzung der Gesangs-Partieen schon eine Unregelmässigkeit, so gestaltete sich die ganze Aufführung zu einer für den strengen Musiker vielfach unbe-

friedigenden. Die Chöre schlugen zu wenig zusammen, die Text-Aussprache liess viel zu wünschen, ein bisweiliges Schwanken und Schweben störte den ruhigen Genuss des Werkes. Das Orchester leistete, was eben nach einer Probe zu leisten war. Mir scheint, es seien diesmal die musicalischen Kräfte Regensburgs, die allerdings mit Recht anzuerkennen sind, überschätzt worden.

Nun zu den Privat-Concerten! Die erste Stelle unter ihnen nimmt ohne Zweifel das letzte, am 5. Mai abgehaltene Concert des herzoglich meiningen'schen Kammersängers Herrn Viala ein. Schon die durchweg künstlerische Bildung seiner Gattin, Frau Viala-Mittermeyer, von den vortrefflichen Leistungen des Concertgebers ganz abgesehen, berechtigt zu dieser Bevorzugung. Auch das ist lobenswerth, dass Herr Viala die hiesigen Gesangskräfte zur Aufführung der ergreifenden Nils Gade'schen Ballade „Erlkönigs Töchterlein" vereinigte. Derartige in Virtuosen-Concerten seltene Veranstaltungen würden vom Publicum freudiger begrüsst werden, wenn sie häufiger wären. Wie kann von den Musikern, wie sie eben zumeist sind, geklagt werden über Ungeschmack des Publicums an Classischem, Vortrefflichem, Grossem, wenn sie, wie es oft der Fall ist, selbst dasselbe nur gezwungen produciren? Wie dürfen sie sich wundern, wenn die Leute die Musik eben vielfach nur als Staffage anderweitigen Sinnengenusses nehmen, wenn sie, die Ausübenden, in ihr oft nichts Anderes als eine Magd sehen, die ihnen den Haushalt besorgen muss?

Herr Parkheer aus Detmold errang durch den vollendeten Vortrag eines Violin-Concertes von Viotti und einer Composition von J. S. Bach begeisterten Beifall. Ein stark besuchtes Concert gab Herr Karl Oberthür, Harfenist der Herzogin von Nassau; er bewährte sich als Meister auf diesem in Deutschland so selten cultivirten Instrumente. Er trug nur Stücke eigener Composition vor, die besser waren, als was man gewöhnlich in Harfen-Concerten zu hören bekommt.

Von anderen Concerten erwähne ich noch das dritte kleinere des Musikvereins. Neben dem sehr gut gespielten Quintett für Clavier und Blas-Instrumente von Mozart kam das Trio in *D-moll* von Mendelssohn zum Vortrage, jedoch ohne besonderen Erfolg. Ausserdem sang Fräulein Poyet, welche ohne allen Widerspruch auf der Höhe der Gesangskunst steht, ein Lied im Volkstone von Capellmeister Zwicker, das ich als höchst originel rühmen muss. Ueberhaupt halte ich es für Pflicht, die gründliche musicalische Bildung dieses zu wenig bekannten Mannes zu betonen. Zu seinen besseren Compositionen, die jedem Verlage zur Zierde gereichen würden, zähle ich ausser seinen Liedern für Alt und für Sopran und Kleinigkeiten für Clavier seine Orgelstücke, darunter prächtige Fugen, sein Duo für Clavier und Violine und sein Oratorium „Job" für Männerstimmen und Orchester.

In Bezug auf die hiesige Oper ist zu erwähnen, dass Fräulein Mutzell, eine erst siebenzehnjährige Dame, sich als Irene im Belisar, als Marie im Waffenschmied, als Anna in den lustigen Weibern durch ihre sympathische Stimme und durch geistige Auffassung, so wie durch reizendes Spiel im Sturm alle Herzen erobert hat. Es ist nur zu wünschen, dass dieser überraschende Erfolg für die liebenswürdige Dame ein Sporn zu stets ernsterem Studium werde. Abgetreten ist leider Fräulein Böttger, die mit seltener Virtuosität jene geistige Vertiefung vereinigt, welche einer schönen Stimme und guten Schule erst den rechten Werth gibt.

Schliesslich noch die Nachricht, dass von der *Musica divina* des verstorbenen Canonicus Dr. Proske der von ihm noch ganz druckfertig hinterlassene vierte Band, Litaneien, Antiphonen, Lamentationen u. s. w. enthaltend, bei Pustet erschienen ist und sonach ein ganzer Jahrgang des Kirchenjahres vorliegt. Dr. D. Mettenleiter.

Aus Wiesbaden.

(Kammermusik.)

Gar viele Tonnen Wassers sind an Kölns ehrwürdiger Kathedrale vorübergerauscht, ohne dass Sie ein Brieflein von Ihrem mittlerweile flüchtig gewesenen Referenten aus Nassau's Capitale ans linke Ufer gelandet hätten. Das schwere Unrecht zu sühnen, das er verbrochen an so musicalischen Landen, stellt sich heute der Fahnenflüchtige.

Meine Schritte südwärts wendend, verliess ich im Herbste 1861 unser deutsches Nizza, um auch einmal das italische anzuschauen, jenes Nizza, wo Paganini, Halévy und eine Rachel ihr irdisches Lebensziel fanden. Ausser den Gräbern so grosser Todten steht dort auch die Wiege eines grossen Kämpfers für Wahrheit im Leben (wenn auch nicht für Wahrheit in der Tonkunst), Guiseppe Garibaldi's Geburtshaus. Doch es ist ja nicht der Zweck dieser Zeilen, Ihren Lesern von dem in Italien und Frankreich Gehörten und Gesehenen zu erzählen, wiewohl ich nicht „verschlossenen Ohres und Auges, ihre Wunder nicht zu schauen", Italiens holde Auen durchzog. Wenden wir uns daher zu dem näher Gelegenen, zunächst zu unserem Kammermusik-Verein.

Im Jahre 1854 den 1. Februar rief Herr Capellmeister Hagen dahier Quartett-Soireen ins Leben (s. Niederrh. Musik-Zeitung, Nr. 7, vom 18. Februar 1854). Das damalige Quartett bildeten Herr Concertmeister Frisch (Violine I.), Herr Concertmeister Fischer (Violine II.), Herr

Capellmeister Hagen (Viola) und Herr Grimm (Violoncell). In meinem Berichte in Nr. 1 vom 5. Januar 1856 figurirt schon an Stelle des mit Tod abgegangenen Concertmeisters Frisch eine frische Kraft: der hieher berufene Concertmeister Baldenecker, Anführer der Geigen im Theater-Orchester. Im Jahre 1858 bestand das Quartett aus den Herren Baldenecker, Scholle (Violine), Grimm und Weyner, da Herr Hagen als Capellmeister des Theaters und Leiter der Cäcilien-Vereins-Concerte zu sehr in Anspruch genommen und Herr Fischer gleichzeitig aus dem Quartette wie aus dem Verbande des Theater-Orchesters ausgeschieden war. In Nr. 34 vom 20. August 1859 finden wir das Quartett aus den Herren Baldenecker (I. Violine), Scholle (II. Violine), Wagner (Viola) und Grimm (Violoncello) bestehend. Mit vorletztem Winter ist nun Herr Grimm zum Bedauern der Musikfreunde aus dieser Quadrupel-Allianz geschieden. Auf seinem Stuhle erblickten wir, ohne Grimm indess, einen Herrn Fuchs als Nachfolger desselben.

Von diesem Quartette wurden während dieses Winters neun Soireen für Kammermusik veranstaltet, in welchen Meisterwerke für Geigen-Quartett von Haydn (*A-dur, B-dur, G-dur, D-moll, C-dur,* Kaiser Franz), Mozart (*D-dur* Nr. 10, *G-dur, C-dur, A-dur, Es-dur* und Quintett in *C-dur*), Beethoven (*F-dur* Op. 18, *F-moll, G-dur, Es-dur, A-dur, F-dur* Op. 59), Schubert (*Es-dur, D-moll*), Spohr (*A-moll* Op. 74), Onslow (*F-moll*) zur Aufführung kamen; ferner ein Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell und Contrabass von Dr. Aloys Schmitt in der achten Sitzung, in welcher der ehrwürdige greise Componist anwesend war.

Ausser diesen kam von Musik für Pianoforte, welches Herr Bonewitz vertrat, vor: Sonaten von Beethoven Op. 53 und 26, Quintett in *Es-dur* von R. Schumann, Trio in *B-dur* Op. 99 von F. Schubert und das Septett von Hummel.

Die Werke kamen im Ganzen zu würdiger Ausführung, wenn auch nicht in fortgeschrittener Weise, zum Vortrage. Die Nummern dieser Blätter aus den oben angeführten Jahren geben Zeugniss, mit welcher Liebe und Verehrung die Leistungen des hiesigen Quartetts stets besprochen worden sind. Es ist mir aber nicht möglich, in gleich lobender Weise fortzufahren. Die vorhanden gewesene Einheit im Spiel und Feinheit im Ausdruck wird hoffentlich wieder zurückkehren.

(Schluss folgt.)

Arabische Musik.

Wir haben in Nr. 42 vom Jahrgange 1861 und in Nr. 25 von 1862 auf eine Schrift über arabische Musik aufmerksam gemacht, welche uns gegenwärtig unter folgendem Titel vorliegt:

Christianowitsch, Alexandre, Esquisse historique de la Musique Arabe aux temps anciens avec dessins d'Instruments et 40 Mélodies notées et harmonisées par A. Chr. Cologne, Librairie de M. DuMont-Schauberg. 1863. (32 S. Folio Text, XXXXII S. Notendruck, 3 lithogr. Tafeln.)

Das Werk, eine Pracht-Ausgabe von glänzender Ausstattung, macht keine Ansprüche auf neue wissenschaftliche Forschungen über die Musik der Araber, ist aber ein interessanter Beitrag zur näheren Kenntniss der orientalischen Gesangweisen und der noch jetzt im Volke vorhandenen Reste derselben. Herr Christianowitsch hat bei einem längeren Aufenthalte in Algier diese Melodieen nach der mündlichen Ueberlieferung aufgezeichnet, die ihm ein arabischer Musiker, Hamud Ben Mustapha, der Freund des alten Hamed Ben Hadsch Brahim, des Favoritsängers von Hussein Pascha, dem letzten Dey von Algier, vermittelte. Bekanntlich gibt es in Algier Kaffeehäuser, wo die Araber und Mauren hingehen und die Musik hören, welche dort zwei oder drei Juden mit dem Rebab, der Kemangeh und der Derbuka machen und deren Inhalt National-Melodieen mit arger Ueberkleidung und Verdunkelung durch allerlei Schnörkel sind. Als Hamud vernahm, dass der Verfasser ein solches Kaffeehaus besucht hatte, lächelte er verächtlich und sagte: „Da kannst Du die alte Gesangweise nicht hören! Da singt der Jude, und Keiner von uns wird einen Juden darin unterrichten oder sie ihm auch nur vorsingen."

Der historische Theil des Buches enthält kurze Biographieen einiger berühmter Sänger und Sängerinnen aus der Zeit der Khalifen, übersetzt aus dem Kitab el Aghani, wovon wir bereits einige Proben in Nr. 25 vom Jahre 1862 den Lesern in deutscher Uebersetzung mitgetheilt haben. In der Nachricht über den Sänger Mabed theilt der Verfasser die Melodie eines „*Lahn*" mit, welche Mabed dem Khalifen El Walid vorgesungen, während dieser sich in Rosenwasser gebadet. Herr Christianowitsch hat diese Melodie „glücklich entdeckt" — wo? ist nicht gesagt. Sie würde mithin aus der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts stammen; es ist folgende:

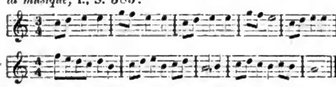




Der Text drückt eine Sehnsucht nach den Edlen, die der Tod von uns getrennt hat, und eine Klage über die Vergänglichkeit alles Herrlichen, auch der Geliebten, aus. „Trennung füllt die Augen mit Thränen und raubt ihnen den Schlaf.“

Darauf folgt eine kurze Beschreibung von den vierzehn Instrumenten (meist nach Villoteau in der *Description de l'Egypte*), deren Abbildung die lithographirten Tafeln geben. Eine Vollständigkeit lag auch hier nicht in der Absicht des Verfassers, er beschreibt hauptsächlich die jetzt noch in Algier gebräuchlichen; doch zeigen die Tafeln einige Instrumente mehr, als das Werk von Zamminer („Die Musik und die musicalischen Instrumente“).

Den Schluss bilden die vierzig Melodieen, welche erst einfach und dann harmonisirt (worüber wir nicht ins Einzelne gehen können und auch mit dem Verfasser nicht rechten wollen, da die Harmonisirung bei der ganzen Sache das Unwesentliche und mehr auf Dilettanten berechnet ist) gegeben sind. Unter einer jeden ist der Text in einer französischen Uebersetzung (in Prosa) aus dem Arabischen mitgetheilt. Die Melodieen scheinen reiner und einfacher wiedergegeben zu sein, als ähnliche Beispiele in anderen Werken. Doch sind auch hier noch mehrmals Anfangs-Tacte da, die offenbar nur Vorspiele sind, nach denen die eigentliche Gesangsweise erst beginnt. Neuere Componisten mögen hier leicht eines oder das andere eigenthümliche Motiv finden, das eine eben so glückliche Anwendung gestatten könnte, wie die Tanz-Melodie bei *de la Borde, Essai sur la musique*, I., S. 385:



welche C. M. von Weber im letzten Finale des „Oberon“ so trefflich benutzt hat. Auch hat sie offenbar auf den Charakter des Rhythmus im Wächterchor des ersten Finale und im Anfangschor des zweiten Actes Einfluss gehabt.

Auf Seite XX bei Christianowitsch befindet sich auch eine Melodie, welche nach seiner Angabe eine auffallende Aehnlichkeit mit einem der ältesten russischen Gesänge, der *Podbludnaia pesnia*“, einem Weihnachtsliede, hat. Wir erinnern uns, auch bei den donischen Kosaken in den Jahren 1813 und 1814 Gesänge gehört zu haben, die im Rhythmus und in der einfachen Bewegung innerhalb einer Scala von drei bis vier Tönen eine grosse Aehnlichkeit mit den arabischen Melodieen hatten.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Camillo Sivori hat von dem Könige von Preussen den Kronen-Orden dritter Classe erhalten.

Hector Berlioz hat vom Fürsten von Hohenzollern-Hechingen in Löwenberg das Ehrenkreuz dritter Classe des fürstlich Hohenzollern'schen Haus-Ordens erhalten.

Hans von Bülow erhielt vom Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin für die demselben dedicirte Herausgabe und Bearbeitung ausgewählter Clavier-Sonaten von Phil. Eman. Bach die grosse goldene Verdienst-Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Der Musikverein in Darmstadt brachte in Verbindung mit dem Hoforchester Schumann's „Paradies und Peri“ zur Aufführung. Fräulein Molnar und die Herren Gregor und Wolters hatten die Soli übernommen.

Ems. Unsere Curverwaltung tritt in die Fusstapfen Benazet's in Baden-Baden und bestellt sich ebenfalls in Paris komische Opern zur ersten Aufführung im Theater zu Ems. Diesen Sommer wird *Il Signor Fagotto* von Nuitter und Offenbach, und *Rob Roy* von Deforges und Flotow gegeben werden — also von deutschen Componisten, aber Text und Theater-Personal französisch und pariser *pur sang*.

Leipzig, im Mai. Einer vor kurzer Zeit bereits in die Oeffentlichkeit gelangten Mittheilung zufolge ist durch freundliche Vermittlung des gelehrten Herrn Archivars Dr. Ennen in Köln dem Dr. Oscar Paul Gelegenheit geboten worden, in der dortigen Raths-Bibliothek Kenntniss von den musicalischen Antiquitäten zu nehmen, unter welchen ein lateinischer Codex aus dem zehnten Jahrhundert aufgefunden wurde, der die Schriften des Benedictiner-Mönches Hucbald (Hugbald — Uchubald) aus St. Amaud in Flandern († 930) enthält. Die grosse Wichtigkeit dieser Schriften für die Musikgeschichte ist von den Historikern längst anerkannt, jedoch von keinem derselben bis jetzt ins rechte Licht gesetzt worden, wie überhaupt die Musikgeschichte bis zum sechszehnten Jahrhundert hin noch nie eine wahrheitsgemässe Darstellung in den lebenden Sprachen erfahren, namentlich auch der Umstand nicht volle Beachtung gefunden hat, dass Hucbald und die späteren Theoretiker auf der Schrift „*De musica*“ von Boethius fussen. Der erwähnte Codex zeigt, dass die Schriften des Hucbald in Gerbert's „*Scriptores ecclesiastici*“ nur zum Theil und nicht selten in sinnentstellender Weise zum Abdruck gelangt sind. Seine Bedeutung als Quellenwerk für die Musikgeschichte ist somit ungemein hoch anzuschlagen. Den Schriften des Hucbald selbst steht die ganze Schrift „*De musica*“ des Boethius voran. Um die Schönheit und Genauigkeit in der Anfertigung dieses Codex, dessen Inhalt in einem später erscheinenden Werke ausführlich gegeben und besprochen werden wird, vorläufig darzuthun, sind einige Tabellen daraus facsimilirt und abgedruckt worden. Dieselben liegen gegenwärtig in der Verlagshandlung und „Leihanstalt für musicalische Literatur“ von Alfred Dörffel in Leipzig (Petersstrasse, im grossen Reiter) zur Ansicht aus und können auf Verlangen auch nach auswärts leihweise bezogen werden.

Bremen, 17. Mai. Unser trefflicher Gesangverein, unter Leitung des Musik-Directors Engel, brachte gestern Abend die „Loreley“ und „Die Nacht“ von Ferd. Hiller in sehr gelungener Weise zur Ausführung. Beide Werke wurden mit grossem Beifalle aufgenommen, und man telegraphirte dem Componisten das jubelnde Lebehoch, welches die Mitglieder des Vereins ihm in freudiger Angeregtheit gebracht.

Zofingen (in der Schweiz). Kürzlich wurde hier eine Uhland-Feier begangen. Die Eröffnung bildete: „Das ist der Tag des Herrn", componirt von Kreutzer. I. Theil: Vortrag über Uhland's Leben und Werke von Alb. Schumann, Lehrer der Bezirksschule, mit darauf Bezug habenden Zwischengesängen und Declamationen, vorgetragen von Schülern der Bezirksschule. II. Theil: „Des Sängers Fluch", bearbeitet nach Uhland von Rich. Pohl, componirt von Robert Schumann, unter Leitung des städtischen Musik-Directors Herrn Eugen Petzold. Der Saal war von Zuhörern überfüllt. Der Ertrag wurde als Beitrag zur Errichtung eines Uhland-Denkmals in Tübingen bestimmt. — Im letzten Abonnements-Concerte kamen hierselbst unter Anderem *Ouverture triomphale* von H. Stiehl und „Lorelei" von Ferd. Hiller zur Aufführung. Die Concerte dürfen überhaupt in der Ausführung als sehr gelungen bezeichnet werden.

Der Chormeister der wiener Sing-Akademie, Herr Ferd. Stegmayer, ist am 6. d. Mts., Nachts halb ein Uhr, plötzlich am Lungenblutsturze gestorben.

Paris. Donnerstag den 14. Mai ist der ausgezeichnete Pianist Emile Prüdent, erst 46 Jahre alt, an den Folgen der Bräune plötzlich gestorben. Er war den 3. April 1817 zu Angoulême geboren und kam im Alter von zehn Jahren nach Paris auf das Conservatorium in Zimmermann's Clavierclasse, wo er den ersten Preis erhielt. Er hatte in seiner Künstler-Laufbahn Anfangs mit vielen Hindernissen zu kämpfen, und jetzt, wo er den Ruf des grössten Clavierspielers unter den Franzosen der Gegenwart errungen hatte und die Früchte seiner Anstrengungen genoss, raffte ihn der Tod hinweg. Am Samstag fand ein Trauer-Gottesdienst für ihn in der Kirche St. Vincent de Paul unter dem Zudrange einer grossen trauernden Menge Statt.

Am 23. Mai gibt Sivori im Saale Herz ein Concert zur Unterstützung eines pensionirten Violinisten Moreau, ehemals Mitglied der kaiserlichen Capelle.

London. Der berühmte Volkslieder-Dichter und Componist Charles Glover ist gestorben. Man erzählt, dass eines seiner Lieder: „Hans und Hannchen", dem Verleger, dem er es einst schenkte, 100,000 Francs eingebracht hat.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Hierbei das Titelblatt und Inhalts-Verzeichniss des zehnten Jahrgangs.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 22. KÖLN, 30. Mai 1863. XI. Jahrgang.

Pariser Briefe.

(Flotow's Stradella — Victor Massé: *La Mule de Pedro* — Mozart's *Così fan tutte* mit neuem Text — Tenor Villaret — Concerte.)

Flotow's „Stradella" ist nun auch von den Italiänern am 22. Februar auf die pariser Bühne gebracht worden. Bekanntlich hatten diese die „Martha" desselben Componisten bereits vor sechs Jahren mit italiänischem Texte gegeben, worauf denn diese Oper so ziemlich auf allen italiänischen Bühnen in Europa und selbst jenseit des Oceans heimisch geworden ist, so dass die hiesige Kritik, wenn sie zur Empfehlung der Flotow'schen Musik sie „kosmopolitisch" nennt, in Bezug auf den äusseren Erfolg Recht hat, wenn der Ausdruck auch sonst nur ein sehr zweideutiges Lob ausspricht*). Dass die Direction ihrem Publicum, das sich so enthusiastisch für die Martha zeigte, welche Ende 1847 zuerst aufgeführt wurde, die ältere Oper Stradella (aus dem Jahre 1844) so lange vorenthalten, mag wohl daran liegen, dass Paris schon einmal zwei Stradella-Opern in einer und derselben Saison gehabt hatte, dass folglich das Sujet nicht neu war. Im Jahre 1837 brachte nämlich das kleine Theater im Palais Royal einen Stradella von Paul Duport und de Forges, mehr ein Liederspiel als eine Oper, die aber dadurch erwähnenswerth wird, dass nach den Behauptungen hiesiger Blätter Herr von Flotow dazu zwei Musikstücke geschrieben hatte, ein Lied für den Banditen Malvolio und den Hymnus an die Jungfrau Maria. Den zweiten Stradella, eine Composition von Niedermeyer, gab die grosse Oper vier Wochen darauf; in ihr sang Nourrit in seiner Abschieds-Vorstellung und darauf Duprez in seiner Antrittsrolle den Stradella. Die Handlung ist im Ganzen in diesen beiden Vorläufern überall dieselbe, wie in der bekannten deutschen Oper. Herr von Flotow hatte die Inscenesetzung seines Stradella selbst überwacht und auch zwei neue Nummern dazu componirt, beide für Marie Battu: eine sentimentale Romanze, welche Leonore singt, ehe sie sich entführen lässt, und eine Art Trinklied oder Aufmunterung zur Freude, einen Walzer mit Coloraturen, den sie im zweiten Acte bei der Hochzeitsfeier den Gästen und dem Publicum zum Besten gibt. Ohne das thut es eine französische Sängerin nun einmal nicht.

Der erste Act erschien dem pariser Publicum als der matteste, und mit Recht. Der zweite gefiel, namentlich durch die beiden Banditen, die von Zucchini und Delle Sedie trefflich dargestellt wurden. Naudin sang den Stradella; ich kann der Manier dieses Sängers keinen Geschmack abgewinnen; entweder er heult oder er säuselt, beides ohne alles Verständniss des Ausdrucks, den Text und Melodie verlangen, einzig und allein nach den Tönen, die ihm gut oder schlecht liegen, oder mit denen er durch schauderhafte Contraste nach Effect haschen kann. Die hiesigen Blätter sprechen sich alle über den günstigen Erfolg der Oper und den Werth der „eklektischen" Musik aus; allein das will nichts bedeuten, denn man weiss, wodurch diese Uebereinstimmung erzielt wird. Die Wahrheit ist, dass die Oper keine vollen Häuser machte und dass man sehr bald anfing, nur die beiden letzten Acte in Verbindung mit etwas Anderem zu geben. Im Grunde hat allein der zweite Act angesprochen und die Oper vor dem gänzlichen Fall gerettet.

Victor Massé, der mit seinen früheren Sachen, namentlich den *Noces de Jeannette*, viel Beifall gefunden, hat eine zweiactige Oper: „Pedro's Maulthier", geschrieben, welche die grosse Oper im März zur Aufführung brachte. Die Handlung beruht auf der Tugend des Maulthiers, das den Weg nach Hause stets vortrefflich zu finden weiss und durch diesen Ortssinn den Nebenbuhler Pedro's,

*) Es ist aber eine frühere Bearbeitung des Textes von Stradella in französischer Sprache vorhanden, wir glauben von Oppelt, mit welcher Flotow's Oper in Belgien und auf vielen Provinzialbühnen von Frankreich schon vor Jahren gegeben worden ist. D. Redact.

den dieser auf seinem Karren schlau fortzuschaffen denkt, schlafend wieder nach dem Pachthofe zurückbringt. Das hätte allenfalls einen hübschen, durchweg komisch zu haltenden Act geben können: jetzt aber ist es ein Gemisch von Ernst und Spass, das sich zwei Acte lang hinschleppt und langweilig wird. Die Musik hat gleicher Weise keinen Charakter und nicht die geringste Originalität; der Componist behandelt die Sache viel zu ernsthaft und macht einen Aufwand von Tönen und Harmonieen, die weit entfernt von der Leichtigkeit und dem Fluss des Stils sind, der in seinen früheren Arbeiten mit Recht gefiel.

Der letzte März brachte uns auf dem *Théâtre lyrique* einen neuen Versuch, der reizenden Musik Mozart's zu *Così fan tutte* einen anderen Text als den ursprünglichen italiänischen, freilich sehr läppischen, unterzulegen; ein früherer Versuch, wobei man die Scene nach China verlegt hatte, soll vor fünfzig Jahren schon einmal an der hiesigen komischen Oper ohne Erfolg gewesen sein, und der gegenwärtige ist eben so verunglückt, wie wohl auch einige andere, die man in Deutschland gemacht hat, das Stück zu ändern, um die Musik wieder zum Leben zu bringen. Das einzige Mittel, den alten Text geniessbar zu machen, dürfte vielleicht sein, dass man die beiden Mädchen Fiordiligi und Dorabella die Falle entdecken liesse, die ihnen gestellt wird, wovon ein eingeschobener kurzer Dialog die Zuschauer in Kenntniss setzte, und dass dann am Ende die beiden Männer als die Gefoppten erschienen, indem die Damen nur um die Männer zu strafen auf ihre Liebesanträge eingegangen. Dabei könnte dann die ganze Musik unverändert bleiben.

Die Bearbeiter des neuen französischen Textes haben sich Shakespeare's *„Love's labours lost“* („Der Liebe Mühen umsonst“) als Original gewählt, ein Stück, das wahrlich trotz seiner mannigfachen genialen Stellen im Ganzen keineswegs zu den besten Arbeiten des grossen Dichters gehört, vor Allem aber durch seine spitzfindigen Wort- und Witzspiele und Scherze im Geschmacke seines Zeitalters und durch den Mangel an Handlung sich sehr wenig zur Umwandlung in ein Opernbuch eignet. Im Grunde hat nichts in dem ganzen Lustspiele irgend eine Aehnlichkeit mit dem alten italiänischen Textbuche, als die Verkleidung des Königs und seiner drei Hofleute als Russen mit der Verkleidung der beiden Liebhaber in *Così fan tutte*. Dass sich auf eine so unbedeutende Aeusserlichkeit bei dem anderweitigen Mangel an Aehnlichkeit der Charaktere der handelnden Personen und an Aehnlichkeit der Situationen an eine erträgliche Anwendung der vorhandenen Musik nicht denken lässt, leuchtet ein. Ein paar Momente, welche die Herren Dichter aus dem alten Texte herübergenommen haben, indem sie die Despina in einen Pagen verwandeln und diesen als Arzt und zuletzt als Wahrsager (an Stelle des Notars) erscheinen lassen, sind zwar die einschlagendsten in Bezug auf die Uebereinstimmung mit der Musik, können aber die Ungeschicktheiten in allen anderen Scenen nicht in den Hintergrund stellen. Gibt es z. B. eine grössere Misshandlung der Mozart'schen Musik, als das Abschieds-Quintett: *„Di scrivermi ogni giorno giurami, vita mia!“* mit seinem Ausdruck des Schmerzes und des Schluchzens in den abgebrochenen, durch Pausen getrennten Noten, hier in dem zweiten Acte an einer Stelle zu finden, wo von Abschied und Schluchzen gar nicht die Rede ist und die Musik allen Sinn verliert?

Es ist nichts mit diesem neugebackenen, mit verdorbener Shakespeare-Essenz versetzten *Così fan tutte*. Will man die köstliche Musik wieder hören, so mache man es wie die Italiäner, kehre sich nicht an den Text und geniesse die Töne. Wenn ich in meinem Briefe vom 8. Februar [Nr. 7] gesagt habe, dass *Così fan tutte* in dieser Saison bei der italiänischen Oper es nicht zu einem dauernden Erfolge gebracht habe, so muss ich dies doch dahin ergänzen, dass es einige sehr zahlreich besuchte Wiederholungen gehabt hat. — Was die Ausführung im *Théâtre lyrique* betrifft, so gereicht es Madame Cabel zur Ehre, dass sie z. B. in der Arie der Fiordiligi keine Note und keine Verzierung zugesetzt hat. Léon Duprez, der Sohn des grossen Sängers, trat zum ersten Male auf; er besitzt die treffliche Schule seines Vaters, aber die Hauptsache, die Stimme, fehlt; es wird einem angst und bange dabei.

Dagegen hat die grosse Oper einen neuen Tenor gewonnen, welcher von der Natur mit einer ausgezeichnet starken und doch weichen und sympathischen Stimme begabt ist, mit welcher er das hohe c mit Leichtigkeit aus der Brust anschlägt. Er heisst Villaret und war Bierbrauer in einem Städtchen des südlichen Frankreich. Dort hörte ihn ein Advocat aus Paris bei dem Gesange einer Liedertafel. Auf dessen Empfehlung liess ihn die Direction nach Paris kommen, und nachdem er dort mit Eifer und Ausdauer seine Studien bei Vauthrot gemacht, trat er gegen Ende des März als Arnold in Rossini's „Tell“ auf und ärntete stürmischen Beifall.

Die *Société des Concerts du Conservatoire* hat in dieser Saison neben ihrem gewöhnlichen Repertoire der Sinfonieen von Haydn, Mozart und Beethoven, der Ouverturen von Weber u. s. w. einige Neuigkeiten — d. h. für die dortige Zuhörerschaft neu — gebracht, die Ouverture zu Idomeneo von Mozart und die Abschieds-Arie der Ilia (Mad. Vandenheuvel-Duprez); ferner die Carità von Rossini, den Chor der Nymphen aus der Oper „Psyche“ von Ambr. Thomas und — o Wunder! das Duett für zwei Frauen-

stimmen (Mad. Viardot und Vandenheuvel) aus „Beatrice und Benedict" von H. Berlioz! Trotzdem, dass Thomas und Berlioz noch leben, haben beide Musikstücke dem gestrengen Publicum des Conservatoires so gefallen, dass beide auf der Stelle wiederholt werden mussten. „Die Lyra des Orpheus hat den Cerberus gebändigt" — sagt ein hiesiges Blatt. Auch Beethoven's Phantasie mit Orchester und Chor und sogar die neunte Sinfonie sind gemacht worden, allein die Ausführung der letzteren hält den Vergleich mit den Aufführungen am Rheine nicht aus, und zwar nicht bloss im Finale wegen der unnachahmlichen Frische und Fülle eurer Dilettanten-Chöre, sondern auch in den reinen Instrumentalsätzen. Ich kann wenigstens nur den Vortrag des Scherzo's hier in Paris als vollendet bezeichnen: im ersten Allegro erreicht man nicht den breiten Schwung und im Adagio nicht die Tiefe des Gefühls, so wie man Beides in Köln und auf den niederrheinischen Musikfesten hört. Es ist eigen, dass im Adagio die Franzosen das Verhältniss des *Andante moderato* $^{3}/_{4}$-Tact zu dem *Adagio molto* $^{4}/_{4}$-Tact gar nicht zu verstehen scheinen, trotzdem, dass doch jedes Mal der Uebergang in *Dur* und das bewegtere Tempo diesen Mittelsatz als einen süssen, freundlichen Trost gegen die tief empfundene, schmerzliche Sehnsuchts-Melodie des Adagio's empfinden lässt. Seitdem Du mich auf dieses Verhältniss aufmerksam gemacht hast, habe ich noch jedes Mal die Wahrheit dieser Deutung beim Anhören gefühlt und begreife nicht, wie selbst Berlioz diesen Wechsel des Tactes und des Tempo's für eine Bizarrerie erklären kann! Eben so auffallend war es mir, dass der Eintritt des schliesslichen $^{12}/_{8}$-Tactes, bei dem man gar nicht merken darf, dass er mit dem $^{4}/_{4}$-Tact vertauscht ist, einen gewissen Ruck für ein feines Ohr gab; ob es an der Phrasirung der Sextolen in der ersten Violine lag, will ich nicht behaupten; der Eindruck war aber da. Das Tempo des ersten Allegro war zu schnell; vom *ma non troppo* und vollends vom *poco maestoso* war nicht die Rede. Kurz, man musste sich gestehen, dass die unbedingte Musterhaftigkeit des Vortrags der Beethoven'schen Sinfonieen in den Conservatoire-Concerten doch ihre Gränzen hat.

In dem Concerte am Ostersonntage kamen die Pastoral-Sinfonie, das *Credo* aus Cherubini's Krönungs-Messe, eine Arie aus dem Alexanderfest und der Siegeschor aus Judas Maccabäus von Händel zur Aufführung. Dazwischen Vieuxtemps — mit einem ernsten Concerte? o nein! mit seiner „Ballade" und seiner „Polonaise". Und das nennen die Blätter *l'événement de la séance!*

Pasdeloup hat seine *Concerts populaires*, man kann nicht sagen: mit stets zunehmender Frequenz, denn sie war von Anfang an enorm, sondern unter fortdauerndem Zuströmen von 3—4000 Zuhörern im *Cirque Napoléon* fortgesetzt. In einem der ersten dieses Jahres gab er Beethoven's Septett — freilich nach der hier beliebten Art: die Streich-Instrumente in Masse und Horn, Clarinette und Fagott als Solostimmen — zum ersten Male in Paris vollständig, indem das Conservatoire nur immer die letzte Hälfte des Werkes zu Gehör bringt. Im April wagte der treffliche Dirigent eine Aufführung der neunten Sinfonie, wozu er einen Chor von mehr als 400 Stimmen aus dem Conservatorium, den Opernchören und den Männer-Gesangvereinen zusammengebracht hatte. Die Damen Viardot und Simon, die Herren Bussine und Capoul sangen die Solo-Partieen. Die Ausführung war imposant und musikfestähnlich und machte dem Dirigenten und allen Mitwirkenden Ehre. Auch ein Chor aus Händel's „Salomon", den Pasdeloup im vorigen Jahre bei dem Musikfeste in Köln gehört hatte, ging gut und gefiel sehr.

In den Concerten der *Société nationale des Beaux-Arts* herrscht die neuere Schule vor und als ihre Koryphäen Félicien David und Hector Berlioz. Beide führen ihre Compositionen daselbst auf und dirigiren sie auch selbst, z. B. David seine Sinfonie in *Es-dur* und seinen Columbus, den ich nicht zum zweiten Male hören mag, Berlioz seine Instrumentirung von Weber's „Aufforderung zum Tanze", seinen „römischen Carneval", seine „Flucht nach Aegypten" u. s. w. Auch ein paar monströse Neuigkeiten *à la* Liszt, eine Sinfonie: „Vercingetorix", und ein „Vasco de Gama" („Ode-Sinfonie") von jüngeren Componisten kamen vor und fielen durch.

Was soll ich von den Privat-Concerten sagen? Ihre Flut ging in dieser Saison wieder einmal sehr hoch. Ich kann nur Namen nennen und besonders auf deutsche Künstler Rücksicht nehmen.

Madame Gräver, eine Schülerin Litolff's, aus America im Anfange dieses Jahres zurückgekehrt, gab ein Concert mit Orchester, das Litolff dirigirte. Sie spielte dessen drittes symphonisches Concert mit den holländischen National-Thema's. Frau Schumann spielte Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Schumann, von Letzterem zwei Canons, die das Publicum sehr kalt liessen, aber in der zweiten Sitzung das Quintett, welches natürlicher Weise sehr gefiel. Dann J. Becker, der ausgezeichnete Violinist, der zuerst mit Beethoven's Concert auftrat, daneben aber auch die Vielseitigkeit seines Talentes an Paganini, Kontski und seinen eigenen Salonstücken zeigen wollte und auch wirklich eine eminente Technik im Vortrage dieser Compositionen bewährte. Mit Recht besorgten indess Einige, dass diese Vielseitigkeit seinem Spiel den individuellen Charakter nehme, und dass er vielleicht gerade durch das Studium jener Gattung den grossen Ton der deutschen Schule verloren habe. Sein zweites (historisches) Concert, das er im

Verein mit Eduard de Hartog gab, brachte ihm noch vollere Lorbern und widerlegte grösstentheils jene Besorgnisse namentlich durch den Vortrag des vierten Concertes von Spohr. Er begann, da er in einem früheren Concerte die italiänische Schule berücksichtigt hatte, dieses Mal mit Bach's Chaconne, liess dann Spohr folgen, hierauf David (ein Scherzo), dann ein für ihn geschriebenes schönes Concertstück von Ed. de Hartog für Violine und Orchester, darauf die dritte Polonaise von Mayseder und zum Schlusse Ernst's Phantasie über ungarische Themen! Die Gesangstücke waren alle von de Hartog's Composition und zeigten grosses Talent und charakteristische Behandlung, namentlich *L'Esclave* und *Le Pêcheur.* — In einem anderen Concerte wurden die sehr achtungswerthen Compositionen von Goldner, namentlich eine Serenade für Clavier und eine Sonate für Clavier und Violine (Rossini gewidmet), sehr gut aufgenommen. Frau Szarvady-Clauss hat auch wieder drei sehr besuchte und höchst genussreiche Kammermusik-Concerte gegeben; in dem zweiten spielte sie mit Frau Schumann vierhändige Stücke von Schumann, welche grossen Beifall erhielten. B. P.

Beurtheilungen.

Sonate für das Pianoforte, componirt von Fr. Gernsheim. Op. 1. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Ein Op. 1, vor dem wir alle Achtung haben. Man sieht, es war dem ohne Zweifel noch jugendlichen Componisten Ernst damit, ein Tonbild zu schaffen, das die Vorzüge formeller technischer Vollendung mit denen einer ureigenen kraftvollen Erfindung vereint. Und dies ist ihm auch mehrentheils gelungen; der erste Schritt zur Ersteigung des Parnassus war ein kühner und ein entscheidender. Das Ganze verräth eine solide, durchdachte Factur, eine nicht unbedeutende Gewandtheit in den Formen, logischen Zusammenhang sowohl der einzelnen Motive, als der Sätze, überhaupt in den Einzelheiten wie im Ganzen eine nicht geringe Begabung.

Der erste Satz — es mochte dabei dem Componisten die unerreichbare Einleitung zu Mendelssohn's schottischer Sinfonie vorgeschwebt haben — bringt uns ein Thema von ausdrucksvoller, gemüthreicher Färbung. Recitativische Passagen, ein kurzer Gesang, verwebt mit Anklängen aus dem Haupt-Thema, und eine allerdings etwas unbedeutende Uebergangs-Phrase führen uns wieder zu demselben zurück. Nach einer breiteren Ausführung des Thema's schliesst der Satz. Wir können übrigens hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass ein minder consequentes Festhalten an der Tonica, besonders bei Vorführung des wiederholt auftretenden Haupt-Motivs, dem Ganzen mehr Abwechslung und Schattirung verliehen hätte. Diese Wahrnehmung macht sich überhaupt durch das ganze Werk hindurch geltend, und wir erwähnen als *Argumentum ad hominem* hiefür nur den Umstand, dass alle drei Sätze in *F* geschrieben sind, ein Umstand, der zwar allerdings nicht direct zum Vorwurfe gereichen kann, aber doch das Gepräge einer gewissen, nur allzu regelmässigen Gleichförmigkeit an der Stirn trägt.

Der zweite Satz in lebhaftem Tempo, $^6/_8$-Tact, tritt mit einer Art leichtseitiger, geschwätziger Nonchalance in die Schranken, weiss aber durch die glückliche Gabe, mit nichts immer etwas zu sagen, die Zuhörer so recht eigentlich um ihre Zeit zu betrügen. Man muss in der That das Geschick des Componisten bewundern, womit er es versteht, ohne zu langweilen, mit einem ganz harmlosen, aus lauter punktirten Achteln bestehenden Motive fünf volle Seiten lang zu unterhalten. Der Componist hat hier bewiesen, dass ihm das „Zeug" zu thematischer Behandlung, zur „Arbeit" völlig zu Gebote steht.

Der dritte Satz stürmt mit jugendlichem Muthe und Uebermuthe in die Schranken. Das scharf ausgeprägte, halb schwermüthige, halb trotzige Motiv, von sorgloseren und keckeren Nebengedanken umschwärmt, ist mit wahrer Meisterschaft ausgearbeitet und gesteigert. Die rhythmischen Ruckungen mit dem Nachschlage auf den besseren Tacttheilen:



bieten einen neuen und, gut vorgetragen, einen gewaltigen Effect. Die in der Mitte des zweiten Abschnittes vorkommenden Accordvorschläge möchten wir übrigens nicht gutheissen, indem dieselben doch etwas leer und abspannend wirken dürften. Auch müssen wir uns insbesondere bei diesem Satze auf das über allzu consequentes Festhalten an der Tonica oben Gesagte beziehen. Jedenfalls aber bezeichnen wir diesen Satz, insbesondere was Factur und Formengewandtheit betrifft, als den weitaus gelungensten.

Und so wünschen wir denn diesem Werke recht viele Theilnahme von Seiten derjenigen Musiker und Dilettanten, die für die ernsteren und solideren Erzeugnisse der musicalischen Literatur Sinn und Lust haben. Indem wir es für unsere Pflicht hielten, einzelne minder gelungene Stellen hervorzuheben und den Componisten, von dem sich

noch viel Gutes erwarten lässt, darauf aufmerksam zu machen, sei demselben hiermit bei dem Beginne seiner Componisten-Laufbahn ein herzliches Willkommen entgegengerufen.

Die Ausstattung ist, wie sich von der so schnell zu einem verdienten Rufe gelangten Verlagshandlung nicht anders erwarten liess, in jeder Beziehung eine vortreffliche.

Marienlieder für gemischten Chor von Joh. Brahms 2 Hefte. Op. 22. Leipzig und Winterthur. Rieter-Biedermann.

Diese Lieder sind eine eben so beachtenswerthe, wie eigenthümliche Erscheinung in unserer modernen Musik-Literatur. Sie geben beredtes Zeugniss von dem so rühmlichen Streben der Jetztzeit, sich den edeln und erhabenen Tonschöpfungen des Reformations-Zeitalters zu nähern, dieselben zu erfassen und zu durchdringen. Brahms hat es verstanden, die altdeutsche Innigkeit und zarte Jungfräulichkeit seiner Texte auch auf Tonweisen zu übertragen, und eben dazu fast ausschliesslich sich der Modulationen des sechszehnten Jahrhunderts bedient, dies aber in einer Weise, dass immer wieder die Individualität des schaffenden Künstlers hervortritt und sclavische Nachahmung todter Form durchaus fern gehalten ist. Bei der grösseren Einfachheit der zu Gebote stehenden Mittel war es auch kaum zu vermeiden, dass neben einzelnen Accordfolgen, die dem an den Farben-Reichthum und die Mannigfaltigkeit der neueren Tonformen gewöhnten Ohre minder spannend und abwechselnd erscheinen dürften, gerade von den letzteren Manches mit eingeführt wurde, was uns einen Anachronismus fühlbar macht. Indem es uns hier nicht gestattet ist, durch eine näher eingehende Beleuchtung der Einzelheiten unserer Anerkennung dieser eben so geist- wie gemüthreichen Gesänge vollen Raum zu geben, sprechen wir nur noch den Wunsch aus, es möge denselben — im Interesse der guten Sache und zur Anbahnung eines tieferen Verständnisses der classischen Tonschöpfungen einer längst entschwundenen Zeit — die möglichste Verbreitung bei Fachmännern wie bei Dilettanten zu Theil werden. Wir brauchen kaum beizufügen, dass die Ausstattung nichts zu wünschen übrig lässt.

Deutsche Sängerhalle von Abt. II. Band, 4. Lieferung. Breslau, Leuckart.

Bei der grossen Ausdehnung, welche die Literatur der Männer-Quartette in den gegenwärtigen Tagen gewonnen hat, — eine Erscheinung, die im Allgemeinen als das Zeichen und die Folge der so mächtig aufflammenden Begeisterung für deutsches Lied und deutschen Sang freudig zu begrüssen ist — ist es natürlich, dass neben vielem Vortrefflichen auch gar manche mittelmässige und alltägliche Producte ans Licht treten. Um so verdienstvoller sind daher Unternehmungen, die es sich zur ausschliesslichen Aufgabe machen, nur Gutes und dieses in genügender Anzahl zu liefern, und die dadurch, dass sie unseren zahllosen kleineren Sängervereinen ein ausreichendes Repertoire bieten, diese der Mühe der Auswahl und der Gefahr entbeben, mit dem Echten auch das Unechte in den Kauf zu nehmen. Dass die „Deutsche Sängerhalle" unter derartigen Sammelwerken einen sehr hervorragenden Platz einnimmt, hat sie durch alle bisherigen Lieferungen bewiesen, und auch die vorliegende reiht sich den früheren würdig an. Die Gesänge sind alle von einem gesunden, frischen und kräftigen Geiste durchweht und insbesondere den bescheidenen Anforderungen unserer Provincial-Gesangvereine vollkommen angepasst. Die grösste und verdienteste Verbreitung dürfte wohl dem Wanderliede von Methfessel zu Theil werden, einer Composition, die man sich versucht halten möchte, dem liebenswürdigen, sinnigen Mendelssohn zuzuschreiben. „Waldrose" von Billeter ist ein anspruchsloser, aber inniger Erguss zarter Lyrik und wird, mit Ausdruck und Feinheit vorgetragen, seine Wirkung nicht verfehlen. „Ossian" von J. Beschnitt und „Saul" von Franz Abt sind Männerchöre von echtem Schrot und Korn, der erstere mehr dramatisch gehalten, der letztere mit einem gewissen körnigen, hausbackenen Humor. Bezüglich des ohne Zweifel sangbaren und ausdrucksvollen Liedes von Oberhofer sei mir die Bemerkung erlaubt, dass es durchaus nicht die Aufgabe des Liedes sein könne, jede einzelne lyrische Situation dramatisch wahr darzustellen. Meines Erachtens soll dasselbe den allgemeinen Ausdruck einer lyrischen Stimmung bilden, die sich allerdings verschiedenartig äussert, aber doch wieder in diesen einzelnen Aeusserungen auf die einheitliche Grundlage zurückweist und zurückführt.

Dr. D. M.

Ferdinand Stegmayer *).

Geboren 1804, gestorben zu Wien 6. Mai 1863.

(Nekrolog.)

Vorgestern ist ein Mann begraben worden, dem alle, die ihn näher gekannt, das Zeugniss eines guten Menschen und eines echten Künstlers geben können. Ferdinand Stegmayer, von frühester Jugend auf in Musik lebend und wirkend als Spieler, Lehrer, Componist und Dirigent, war schon in seiner Jugend in Oesterreich, seinem Heimatlande, musicalisch thätig, wenn auch nicht in hervorragender Weise. Ein frisches Talent, schnelles Verständniss, reiche, überströmende Einbildungskraft und eine glühende Begeisterung waren ihm gewährt, dagegen aber die kluge

*) Aus den wiener „Recensionen".

Berechnung und der ordnende Sinn des Praktikers seiner Natur versagt, die auch nicht durch feine Bildung zur Lösung höherer Aufgaben vorbereitet wurde. Unsteten Sinnes, verlässlich nur im Punkte ehrenhafter Uneigennützigkeit und künstlerischer Begeisterung, wanderte er, oft rath- und hülflos, doch fast immer wohlgemuth von Ort zu Ort, von Stadt zu Stadt, von Amt zu Amt. Ueberall machte er sich schnell alle diejenigen zu warmen Freunden, die in ihm entweder den gemüthlichen Kunstgenossen oder den musicalisch begabten und musikbegeisterten Führer kennen lernten. Doch ermüdete er die Freundschaft bald durch sein derbes Wesen, dessen Humor die Rücksichten der Lebensart nicht kannte und nicht leicht Jemandem zu Gefallen eine unangenehme Meinung zurückhielt; er ermüdete sie ferner durch die Unzuverlässigkeit, mit der er, seines eigenen Vortheils vergessend, die täglichen Pflichten seines Dirigenten- oder Lehramtes versah — oder nicht versah. Das alte Musicantenthum mit seinen Glanz- und Kehrseiten steckte ihm in allen Gliedern. Das geschniegelte „Tonkünstlerwesen" mit der Honiglippe und dem neidischen Seitenblick, mit dem Firniss der Halbbildung über der Gesinnungs-Gemeinheit war dem guten Stegmayer ein Gräuel, und mit schwerer Ueberwindung bequemte er sich mancher Nothwendigkeit des Lebens an. Diese Art zu sein und sich zu geben, hat ihm oft geschadet und ihn um manchen Vortheil und äussere Ehre gebracht, seinem Andenken und der Achtung, die ihm jetzt ins Grab folgt, thut sie keinen Abbruch.

Von Leipzig aus, wo Stegmayer als Theater-Capellmeister engagirt war, kam er Ende 1848 nach Wien als Opern-Dirigent in der Josephstadt unter Director Stöger, dessen Unternehmung jedoch bald in die Brüche ging. Damals wurde Stegmayer zum Chormeister des wiener Männer-Gesangvereins gewählt und brachte als solcher die Mendelssohn'sche Musik zu „Antigone" und „Oedipus" zur Aufführung. Nebenbei gab er Gesang-Lectionen, kam in den fünfziger Jahren als Professor des Männergesanges an das hiesige Conservatorium, wo er die Chorübungen leitete und der damaligen Direction die Gründung eines Vereins für gemischten Chor vorschlug. 1855 dirigirte Stegmayer im Musikvereins-Saale die Aufführung von J. Hager's Oratorium „Johannes der Täufer" und leitete zu jener Zeit auch bei den Gesellschafts-Concerten die Chöre.

Als mittlerweile sein oben erwähnter Vorschlag von der Gesellschafts-Direction in allzu lange Erwägung gezogen wurde, verliess er seine Stellung und gründete 1858 im Vereine mit den Herren Egger, Esser, Lewy, Lorenz, Martin, Rick, Schläger und Schmidt die Sing-Akademie, worauf dann besagte Direction mit der Gründung des Singvereins nachfolgte.

Es ist jetzt nicht der Augenblick, auf die mancherlei Phasen des Erfolgs und des Misscredits, welche die Sing-Akademie durchgemacht, zurückzukommen. Genug, dass Stegmayer sich mit der Gründung dieses der „Belebung und Förderung echten Kunstsinnes durch Uebung und Aufführung der gediegensten Chorwerke älterer und neuerer Meister" gewidmeten Institutes ein geschichtliches Verdienst um die wiener Musikzustände erworben hat, dass es ihm aber nicht gegönnt war, das Institut, dem er doch mit begeistert stolzer Hingebung anhing, auf jener Höhe zu erhalten, wohin es sich Anfangs unter seiner Führung aufgeschwungen. Die Unregelmässigkeit seines Wirkens, welches zwischen begeistertem Aufschwung und grollender Entmuthigung keine Mitte fand, war gerade da, wo es sich um das Zusammenhalten leicht zerstreuter Dilettantenkräfte handelte, unheilvoll, wenn auch vielleicht selten Jemand in dem Grade wie Stegmayer die Gabe der Anfeuerung, der Steigerung der ihm unterstehenden Kräfte besass. Dessgleichen in musicalischer Beziehung: so unvollkommen (ja, oft verwirrend) sein Tactgeben war, so verständnissvoll war sein Einstudiren derjenigen Werke, die er selbst mit Liebe in sich aufgenommen hatte, so künstlerisch beseelt seine Führung im entscheidenden Momente vor dem an ihn gewöhnten Körper.

Zu jenen Mängeln seiner Natur und seiner Bildung gesellte sich (theilweise auch als eine Folge davon) die materielle Noth, die um so höher stieg, je mehr seine Kräfte den Einfluss des Alters verspürten. Director Eckert nahm ihn als Capellmeister ins Operntheater, wo er jedoch den Anforderungen an den praktischen Capellmeister-Dienst nicht mehr genügen konnte und nach einem Jahre austrat, ins Karltheater kam, wo er im Dirigiren von Possen und Operetten weder der Direction genügte, noch künstlerisch gedeihen konnte. Diese beiden Engagements lähmten wesentlich seine gleichzeitige Thätigkeit als Dirigent der Sing-Akademie. Im Frühjahre 1861 jedoch und im folgenden Winter raffte er noch einmal alle seine Kräfte zusammen und brachte die Aufführung der Bach'schen Matthäus-Passion zu Stande — die letzte und schönste künstlerische Leistung seines bewegten Lebens. Seitdem kränkelte er physisch und moralisch — künstlerisch hatte er ausgelebt.

Umsonst aber hat er nicht gelebt; trotz seiner Fehler hat er der Kunst treuer gedient, als viele seiner glücklicheren Fachgenossen. Sein künstlerisches Gewissen war fein besaitet; er hat manche Höhe nicht erreicht, weil er sich nicht bücken und nicht drücken konnte noch wollte. In diesem Sinne vor Allem darf das musicalische Wien seiner mit Achtung gedenken. Man hat ihn oft verkannt —

aber nicht umsonst sagt der Dichter: „Nur das Gemeine verkennt man selten. — Und das Seltene vergisst man schwerlich."

Scheinkunst und Scheinkritik.

Die vollkommene Beherrschung des Technischen in der Kunst ist eben so nothwendig zur Herstellung eines reinen Kunstgenusses, wie die Ungetrübtheit eines Glases zur Helligkeit der durchschimmernden Flamme. Die Summe der Fertigkeit, die äussere Form bruchlos frei und schön selbst bei den grössten Schwierigkeiten darzubieten, ist Virtuosität. Diese glänzende Eigenschaft ist nach und nach auf musicalischem Gebiete zu einer Höhe gelangt, die kaum noch überstiegen werden dürfte. Als geeignetstes Mittel zur vollkommen künstlerischen Aussprache bleibt sie jedoch nur Mittel, weil das Auszusprechende, die Idee, das geistige Motiv das Primitive, die Technik erst das Secundäre abgibt. Die ausgebildetste Virtuosität ist nur in der innigsten Verbindung mit dem Gedanken Etwas: der schön gegliederte, leicht bewegliche Leib für die Seele — ohne Seele todt! Letzteres ist nicht genug zu betonen in einer Zeit, wo die blendende Kunstfertigkeit so oft für Kunst ausgegeben wird, wo das emancipirte Virtuosenthum sowohl Productive als Reproductive angesteckt hat und nicht mehr danach fragt, was dargestellt werden soll, wenn es nur sich darstellt.

Gegen dieses Getriebe von Prahlerei und hohlem Schein zu kämpfen und für die Oeffentlichkeit das Echte vom Unechten zu sondern, gibt es nur Ein wirksames Mittel: die Kritik. Es fehlt zur Vertretung derselben eben nicht an leuchtenden Vorbildern, welche bethätigt haben, was wahre Kritik sei. Der Kern dieser Kunstwissenschaft liegt im geläuterten Erkennen, das nur den Einen Maassstab zur Beurtheilung anwendet, welchen die allgemein gültigen ästhetischen Anforderungen bestimmen. Nur erst bei möglichst objectivem Verhalten, bei durchgebildetem Wissen und klarer Darstellung kann ein reines Spiegelbild für das Kunsterzeugniss entstehen. Somit wird wahre Kritik niemals verkleinern oder vergrössern, sondern verdeutlichen, indem sie empfangene Eindrücke und Wahrnehmungen im Lichte der Erkenntniss festhält und erläuternd zurückgibt. Auf diesem Wege nur lässt sich die Kunst zur Selbstbeschaulichkeit führen und für das Schaffen und Beurtheilen eine fördernde Wechselwirkung denken. Doch was soll Kritik vermögen gegen das Entheiligen und blosse Scheinen der Kunst, wenn sie selbst zum Scheine greift und die Aerzte von der Krankheit, welche sie hätten heilen sollen, angesteckt sind! Ja, man möchte behaupten, dass Scheinkritik mehr Unheil für die Kunst stifte, als die Scheinkunst selbst, weil Verkehrtes und Gesinnungsloses, wenn es nur geistreich und mit dem Tone der Ueberzeugung ausgesprochen wird, oft zur Annahme verführt. Das bezeugt z. B. die Verbreitung neuer so genannter Kunst-Philosophenme, welche an und für sich nur Trugschlüsse sind, äusserlich aber im Gewande sprachlicher Tüchtigkeit dem Laien als unfehlbar erscheinen. „Wahrheit in Klarheit!" — dieser Anforderung müsste jede Kritik genügen, denn obwohl der Ausspruch des Kritikers stets gewinnt, wenn er sich in anziehendem Stil und schöner Redeform darstellt, so wird er nur dann fördernd und werthvoll, wenn ihn gründliches Wissen und ehrliche Gesinnung erzeugt. Was tritt uns aber in Zeitungs-Artikeln mitunter Kritisches entgegen?! Virtuosität der Schreibart, welche durch das Blendende, wie etwas gesagt wird, für das was zu entschädigen trachtet; Mehrdeutigkeit des Ausdrucks, diplomatisch gegeben, um wenigstens den Schein der Ehrlichkeit für sich zu haben; spitzfindige Beweisführungen, um methodisch zu vertheidigen, was sich nicht vertheidigen lässt. Wie oft fliessen auch Musik-Urtheile aus unmusicalischen Köpfen in stillfähige Federn, denn es gibt unter den Gebildeten Viele, nach deren Begriffen Jeder sich berechtigt fühlen darf, über Musik zu schreiben, ohne darin eingeweiht zu sein. Beiläufig gesagt, stellen gerade diese Art Leute das grösste Contingent für die Sache der „Zukunft". Sodann will auch subjective Ansicht und persönliche Meinung sich oft schon für Kritik halten, als ob der Kunstbetrachtung mit gefärbten Gläsern gedient sein könnte! Endlich müssen wir der niedrigsten Art von Scheinkritik erwähnen, welche als Schmarotzergewächs bekannt ist und den Namen Reclame führt. Auf welchem Wege sie zu Stande kommen mag, immer ist sie entehrend für Künstler und Kunstvertretende, obwohl unberufene Zungen dahin überreden möchten, dass sie in jetziger Zeit ein nothwendiges Uebel sei.

Nächst dem Vorhandensein des Guten und Schönen ist das „Sichklarwerden" darüber am werthvollsten für Bildung überhaupt, und nur durch richtige Veranschaulichung der Kunst kann erst ihr Hauptzweck, Veredlung des Menschen, erreicht werden. Lessing, Jean Paul, Goethe, Schiller und Andere haben die Kritik glänzend festgestellt, und auch unsere Zeit liefert in guten Fachblättern Kunstbesprechungen, die belehren, erleuchten, begeistern und oftmals einen zweiten Kunstgenuss gewähren. An solche, die nur die Kunst selbst, nicht Parteizwecke im Auge haben, halte sich der Künstler und Kunstfreund als beste Verwahrung gegen die Scheinkritik.

Louise Nitzsche, geb. Kindscher.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Das 40. niederrheinische Musikfest ist zu Düsseldorf an den drei Pfingsttagen vom 24.—26. Mai unter der Direction des Herrn Otto Goldschmidt aus Hamburg, gegenwärtig in London wohnhaft, und des Herrn Tausch von Düsseldorf unter dem Zuströmen von nahe an 2000 Zuhörern gefeiert worden. Grossen Erfolg hatten die Aufführungen des Elias von Mendelssohn, dann vor Allem der Cäcilien-Ode von Händel, des dritten Theiles der „Schöpfung" von J. Haydn, sowohl durch den Gesammt-Eindruck der Leistungen des Chors (780) und des Orchesters (140), als durch die begeisternden Solo-Vorträge einer Jenny Goldschmidt-Lind, eines Stockhausen und Dr. Gunz und des Fräuleins von Edelsberg (Alt) aus München. Die Einnahme hat 13,000 Thlr. überstiegen. Ausführlichere Berichte in den nächsten Nummern.

Münster. Mit dem zwölften Concerte am 8. Mai sind unsere Vereins-Concerte, welche unter der geschickten und umsichtigen Leitung des Musik-Directors Herrn Jul. O. Grimm uns schöne Kunstgenüsse geboten haben, geschlossen worden. Im ersten Theile hörten wir Cherubini's Ouverture zum Wasserträger, zwei Lieder (für eine Altstimme) von Mendelssohn und Schubert, das Concert in *A-moll* für Violine von Rode, gespielt von Herrn Concertmeister G. A. Bargheer, und eine Neuigkeit von J. O. Grimm für Soli, Chor und Orchester auf ein Gedicht „Seele und Ton", von Levin Schücking. Das Werk (Manuscript) hat mit Recht ausserordentlichen Erfolg gehabt; es ist eine schöne, von Erfindungs-Talent und geschickter Stimmführung zeugende Composition, deren Herausgabe, da es immer noch an vocalen Concertstücken von mässigem Umfange fehlt, allen Gesangvereinen und Concert-Anstalten sehr willkommen sein würde.

Beethoven's sieben Trios für Geigen und Bläser sind in Partitur neu erschienen in Holle's Verlag zu dem Preise von 1 Thlr. für 80 Seiten in der gewohnten Ausstattung. Vor Kurzem sind auch die siebenzehn Geigen-Quartette in Partitur zu 3 Thlrn. von demselben Verleger neu herausgegeben. Bei Beiden wünschten wir etwas grösseren Druck für alte Augen, während uns sonst die Sache gar wohl gefällt und dem Studium sowohl als der Verbreitung mit den wohlfeilen Ausgaben gedient ist. Auch die Einzelstimmen sind in demselben Verlage in verhältnissmässiger Billigkeit erschienen. Den Inhalt anlangend, bemerken wir, dass die fünf ersten Stücke des vorliegenden Bandes Geigen-Trios sind — Violine, Viola, Violoncello — und ziemlich bekannt, auch in Clavierbearbeitungen verbreitet. Im Original gehört, überrascht die schöne Vollstimmigkeit des Klanges und der specifische Geigenton. Diese wahre Instrumentalität zeichnet die Beethoven'schen Trios und Quartetten vor vielen späteren aus und wird nur von Haydn und Mozart übertroffen, nicht an Fülle, aber an Süssigkeit. Das sechste Trio ist die ebenfalls bekannte und oft arrangirte Serenade Op. 25 *D-dur* für Flöte, obere und mittlere Geige: etwas spielend und unbedeutend. Wenig bekannt wird das siebente Trio sein für zwei Oboen und englisch Horn, Op. 87 *C-dur*, auch in leichtfertigem Tone, aber bei Weitem geistreicher, als das vorige; ein niedlich eleganter Hauptsatz, ein sentimentales Adagio und neckendes Menuett-Scherzo, endlich ein allerliebstes Finale voll heiteren Humors in Haydn's Stil.

E. K.

Am 14. d. Mts. starb in Mainz der in den weitesten Kreisen bekannte Componist Ferdinand Beyer nach langen und schweren Leiden schnell und schmerzlos an einem Schlagflusse. Der Hingeschiedene war von allen, die ihn kannten, seiner unermüdlichen Thätigkeit und seines ehrenhaften, biederen Charakters wegen geliebt und geachtet.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 23. KÖLN, 6. Juni 1863. XI. Jahrgang.

Das vierzigste niederrheinische Musikfest.

I.

Das niederrheinische Musikfest, gestiftet im Jahre 1818 zu Düsseldorf, hat an den Pfingsttagen vom 24.—26. Mai dieses Jahres das Jubiläum seiner vierzigsten Wiederholung gefeiert. Unterbrechungen hatten äussere, theils wirkliche, theils drohende Hindernisse in dem Jahre 1831, dann 1848—1850 und zuletzt 1852 veranlasst; allein immer wieder erstand es von Neuem, getragen und gehoben von der Liebe zur Tonkunst und namentlich auch von der Gesanglust, welche die gebildeten Classen der Bevölkerung der rheinischen Lande auszeichnet. Denn die letztere, von der Natur durch Verleihung starker und wohllautender Stimmen hervorgerufen und begünstigt, erhält und fördert die Singvereine in allen Städten, und diese liefern den Musikfesten den zahlreichen und tüchtigen Chor, welcher offenbar ihre Hauptbedingung und ihre Hauptstütze ist. Der Sinn für Musik aber, und zwar für gute Musik, ist dermaassen am Rheine verbreitet und in alle Schichten des Volkes gedrungen, dass die zweite Hauptbedingung zur Erhaltung der Musikfeste, die Deckung der beträchtlichen Kosten derselben, stets auf das erfreulichste erfüllt wird, wie die steigende Theilnahme des Publicums beweist, welche in diesem Jahre, erleichtert durch die von allen Seiten in Düsseldorf mündenden Eisenbahnen, alle bisherigen Erfahrungen weit übertroffen hat, so dass an dem dritten Tage noch Hunderte vergebens nach Eintrittskarten verlangten.

In Düsseldorf selbst war die diesjährige Festfeier die fünfzehnte. An den vierzehn früheren Festen wurden dort von grösseren classischen Werken aufgeführt: 1818, 1. Fest, Haydn: „Jahreszeiten" und „Schöpfung". Dirigent Burgmüller. — 1820, 3. Fest, Händel: „Samson"; Beethoven: „*Sinfonia eroica*". Burgmüller. — 1822, 5. Fest, Stadler: „Das befreite Jerusalem"; C. M. v. Weber: „Kampf und Sieg"; Beethoven: Sinfonie IV. Burgmüller. — 1826, 9. Fest, Spohr: „Die letzten Dinge"; Auswahl aus dem „Messias" von Händel; Ries: Sinfonie in *D-dur*. Spohr und F. Ries. — 1830, 13. Fest, Händel: „Judas Maccabäus"; Beethoven: „Christus am Oelberge" und Sinfonie V. F. Ries. — 1833, 15. Fest, Händel: „Israel in Aegypten"; Wolff: „Oster-Cantate"; Winter: „Macht der Töne"; Beethoven: Pastoral-Sinfonie. F. Mendelssohn-Bartholdy (zum ersten Male am Rheine). — 1836, 18. Fest, Mendelssohn: „Paulus" (zum ersten Male); Händel: Psalm „O preist den Herrn!" Mozart: „*Davidde penitente*"; Beethoven: IX. Sinfonie. Mendelssohn. — 1839, 21. Fest, Händel: „Messias"; Mendelssohn: 42. Psalm; Beethoven: Messe in *C-dur* und Sinfonie III. Mendelssohn und Rietz. — 1842, 24. Fest, Händel: „Israel in Aegypten"; J. Haydn: „Des Staubes eitle Sorgen"; C. M. v. Weber: „Aernte-Cantate"; Mendelssohn: Sinfonie-Cantate „Lobgesang"; Beethoven: Sinfonie V. Mendelssohn und Rietz. — 1845, 27. Fest, Händel: „Josua"; Mozart: „Requiem"; Mendelssohn: „Walpurgisnacht"; Beethoven: IX. Sinfonie. Rietz. — 1853, 31. Fest, Händel: „Messias"; Ferd. Hiller: Der 125. Psalm; Gluck: „Alceste" (Ouverture und I. Act); Rob. Schumann: Sinfonie in *D-moll*; Beethoven: IX. Sinfonie. Hiller, Schumann, Tausch. — 1855, 33. Fest, Jos. Haydn: „Die Schöpfung"; Rob. Schumann: „Paradies und Peri"; Ferd. Hiller: Sinfonie in *E-moll*; Beethoven: Sinfonie V. F. Hiller. (Jenny Goldschmidt-Lind.) — 1856. 34. Fest, Mendelssohn: „Elias"; Händel: „Das Alexanderfest"; Schumann: „Adventslied"; Beethoven: IX. Sinfonie. Rietz. — 1860, 37. Fest, Händel: „Samson"; F. Hiller: „*Ver sacrum*" (zum ersten Male); Gluck: Scenen aus „Iphigenia auf Tauris"; Schumann: Sinfonie in *B-dur*; Beethoven: Sinfonie VII. Hiller.

Von den Dirigenten dieser vierzehn düsseldorfer Feste sind Burgmüller, F. Ries, Spohr, Mendelssohn und Schumann bereits von der Erde abberufen.

Die gegenwärtige musicalische Feier der Pfingsttage brachte für den ersten Abend F. Mendelssohn's „Elias".

Dieses Oratorium ist auf dem niederrheinischen Musikfeste überhaupt erst ein Mal gegeben worden, und Düsseldorf, wo Mendelssohn's „Paulus" zum ersten Male aufgeführt worden und von wo Mendelssohn's Ruf seinen Aufschwung genommen, war es dem Andenken des grossen Tonmeisters, der zwei schöne Jahre seines Lebens und Schaffens hier zugebracht hat, vor den anderen Städten schuldig, auch seinem „Elias", den er selbst für sein bestes Werk hielt, noch eine Aufführung mit den zahlreichen und vortrefflichen Mitteln in Chor und Orchester, wie sie unsere Zeit jetzt besitzt und wie sie nur bei Musikfesten vereinigt werden können, zu widmen — zumal, da das Comite die Hoffnung hatte, die ausgezeichnetsten Gesanges-Berühmtheiten zur Verherrlichung der Ausführung mitwirken zu sehen, und, nach dem Vorgange von Elberfeld, Barmen und Köln, eine Orgel in der Tonhalle aufzustellen beschloss, um die Macht und Erhabenheit der Klangfülle nach den Absichten des Componisten vollständig zu erreichen.

Die ausführenden Kräfte bildeten einen Chor von 781 Sängerinnen und Sängern und 146 Instrumentalisten (57 Violinen, 22 Bratschen, 21 Violoncelle, 14 Contrabässe und verdoppelte Blas-Instrumente), deren Aufstellung, besonders im Chor, eine sehr gedrängte war; namentlich waren die Tenöre und Bässe bis tief in die hintersten Ecken gestellt, wo der Ton von den Dachbalken des Holzbaues gedrückt wurde. Bei alledem gewährt dieser Bau, aus dem jeder Tritt uns in blühende Gärten und unter herrliche Baumgänge versetzt, eine Annehmlichkeit für die Festgenossen, um welche die verbündeten Städte Aachen und Köln Düsseldorf beneiden müssen. Der Gesammtton des Chors war vortrefflich.

Das Orchester zählte vorzügliche Musiker unter den Mitwirkenden; bei dem Geigen-Quartett Violinisten wie die Herren Blagrove aus London, Straus aus Frankfurt, Bargheer aus Münster, Engels aus Mülheim a. d. R., Langhans aus Hamburg, Peters aus Köln, Posse aus Elberfeld, Seiss aus Barmen, F. und W. Wenigmann aus Aachen; die Violoncellisten Joh. Wenigmann aus Aachen, Geul aus Dortrecht, Hankel aus Dessau, Jäger aus Elberfeld; die Contrabässe trefflich angeführt von Ad. Breuer aus Köln u. s. w. u. s. w. Indess erreichte doch die Kraft und Fülle des Gesammttones der Streich-Instrumente nicht die Macht des Geigen-Quartetts auf dem vorjährigen Feste in Köln, das freilich selten so wieder zusammenkommen wird. Die Blas-Instrumente waren vorzüglich, einige von ihnen ausgezeichnet, z. B. die erste Flöte, Oboe, Trompete.

Wie immer, so war auch jetzt das Fest zugleich ein Vereinigungspunkt bedeutender Tonkünstler von nah und fern. Wir bemerkten unter Anderen Franz Lachner aus München, Pasdeloup, Gouvy und Rosenhain aus Paris, Soubre aus Lüttich, Verhülst und Hol aus Rotterdam und Utrecht, F. Hiller, Bargiel, Breunung aus Köln, Grimm aus Münster, Wüllner aus Aachen, Marpurg aus Mainz, Schornstein und van Eyken aus Elberfeld, Wolff aus Crefeld, Brambach und Simrock aus Bonn, Breidenstein aus Dortmund, Krause aus Barmen, Fiedler aus Cleve u. s. w. u. s. w.

Der Abend des ersten Festtages war also der Aufführung des „Elias" von Mendelssohn gewidmet.

Dieses Werk führte der Meister zuerst auf dem Musikfeste zu Birmingham in England — am 26. August 1846 — auf, wo es seitdem so hoch gehalten und so allgemein beliebt ist, dass fast kein Musikfest auf Befriedigung des Publicums rechnen darf, wenn dieses Oratorium auf dem Programme fehlt.

In Deutschland hatte das erste oratorische Werk Mendelssohn's, sein „Paulus", eine so lebhafte und nachhaltige Begeisterung erregt, dass der „Elias" bei seiner Erscheinung im Vaterlande nicht bloss mit dem Nachklange derselben zu kämpfen hatte, sondern sie noch in voller Kraft fand, und selbst bis heute sind die Stimmen über den Werth des zweiten im Verhältnisse zum ersten Werke getheilt, indem man im Elias allerdings eine grössere Reife des Musikers preist, im Paulus dagegen mehr Schwung des Genies zu erkennen meint. Offenbar rührte, namentlich in den ersten Jahren der Bekanntwerdung des „Elias", diese Verschiedenheit des Urtheils davon her, dass Mendelssohn mit dem „Paulus" eine neue Bahn gebrochen, einen grossen Fortschritt in der geistlichen Musik begründet hatte (wenngleich dieser Fortschritt grossentheils in einem Zurückgreifen auf Bach und Händel seine Quelle fand), mit Einem Worte, dass der „Paulus" den glänzend-süsslichen und profan-pomphaften Stil der Oratorien der ersten Jahrzehende unseres Jahrhunderts, die in Friedrich Schneider's in vieler Hinsicht schätzbarem „Weltgerichte" ihre Höhe erreicht hatten, in ihrem von der weltlichen Musik erborgten Schein erkennen liess, und dem Oratorium, ohne die herrlichen Mittel der neueren Instrumentirung und der gewonnenen Ausdehnung der Formen zu verschmähen, den musicalischen Ausdruck gab oder wiedergab, der seinem Inhalte allein angemessen ist. Dess-

halb war allerdings der „Paulus" eine That; ein Unrecht gegen den Vollbringer dieser That war es aber, von ihm durch seine zweite grosse Schöpfung eine zweite That zu erwarten oder gar zu verlangen. Dazu war Niemand berechtigt, und Mendelssohn selbst war glücklicher Weise in seiner Ueberzeugung von dem Wesen des Kunstwerkes so durchdrungen, dass er vor Maass- und Formlosigkeit eben so sicher war, wie vor eitler Sucht, durch Unerhörtes Aufsehen zu machen. Aber seine ganze künstlerische Individualität prägte er in vollendeter Gestaltung dem neuen Werke, dem „Elias", ein; denselben Geist der charakteristischen Auffassung, dieselbe frische, ungeschwächte Kraft der Erfindung und Ausführung, dieselbe Klarheit in Behandlung des Polyphonen und Massenhaften, denselben richtigen Tact und feinen Sinn für das Schöne und Edle, der ihn eben so vor dem Trivialen, wie vor dem Misstönenden und Schneidenden bewahrt — dies alles finden wir eben so wie im „Paulus" auch im „Elias" wieder und häufig in noch wirkungsvollerer Anwendung.

So fand denn auch das Werk an dem ersten Pfingsttage eine begeisterte Aufnahme, welche die Lebensfähigkeit desselben siegreich gegen die Verkleinerer Mendelssohn's bekundete und die höhnische Vorhersagung eines Koryphäen der neuesten Schule, der bei der Nachricht von der Wahl desselben für das Musikfest dem Vernehmen nach ausgerufen haben soll: „Das ist sehr gut, denn damit wird der Elias auf immer begraben werden", zu Schanden machte.

Herr Otto Goldschmidt, dem das Fest-Comite auf den Wunsch seiner Gattin die Leitung des „Elias" und der Vocalwerke am zweiten Tage übertragen, hatte keine leichte Stellung als Nachfolger der grössten Berühmtheiten am Parnass der deutschen Tonkunst, eines Spohr, Mendelssohn, Schumann, Hiller und Anderer, welche die niederrheinischen Musikfeste in den letzten Jahrzehenden dirigirt hatten. Er war lange von seinem deutschen Vaterlande abwesend gewesen, war als Dirigent in Deutschland ganz unbekannt und sah sich nun zum ersten Male bei uns an der Spitze so zahlreicher und ausgezeichneter musicalischer Kräfte. Es lag in der Natur der Sache, dass die Erwartungen der Musiker und des gesammten Publicums sehr gespannt waren und dass selbst diejenigen von uns, die wohl wussten, dass Herr Goldschmidt mehrere grosse Concert-Aufführungen in England sowohl in London als in der Provinz dirigirt hatte, nicht mit vollem Vertrauen den Aufführungen entgegen sahen. Um so erfreulicher war es uns, gleich in den ersten Gesammt-Proben wahrzunehmen, worauf uns die ohne Ausnahme günstigen Stimmen aus dem Orchester und dem Chor schon vorbereitet hatten, dass Herr Goldschmidt seiner schwierigen Aufgabe vollkommen gewachsen war, und die sämmtlichen von ihm dirigirten Aufführungen des „Elias", der „Cäcilien-Ode" von Händel und des dritten Theiles von Haydn's „Schöpfung" überzeugten uns, dass sein Wissen und Können, in Verbindung mit Erfahrung im Leiten der Massen und mit tactvoller Behandlung der mitwirkenden Elemente, den Forderungen an einen guten Dirigenten entsprechen. Wenn wir daher den grossen Eindruck des „Elias" zunächst den Gesammtkräften und ihrer trefflichen Leitung durch Herrn Goldschmidt zu verdanken haben, so gab auf der anderen Seite die Ausführung der Solo-Partieen, welche wir so leicht nicht wieder in solcher Vollendung hören werden, dieser und allen folgenden Aufführungen eine so hohe künstlerische Weihe, dass sie jedem Anwesenden unvergesslich sein werden.

In dem Oratorium ist die Haupt-Person der Elias selbst. Der Text hat ihn in den verschiedensten Lagen und Gemüthsstimmungen hingestellt, und Mendelssohn hat diese verschiedenen Momente durch die Musik noch schärfer charakterisirt, als der Text es thut, und das macht eben die musicalische Darstellung des Elias durch den Sänger zu einer so schwierigen Aufgabe, dass die meisten Künstler daran scheitern. Wir haben gar manche schätzenswerthe Sänger des Elias in Deutschland und England gehört, die uns — auch Stockhausen, wie er ihn früher sang, nicht ausgenommen — nicht vollkommen genügten, denn die Auffassung des Charakters des Elias hält sich gewöhnlich an die heftigeren Ausbrüche des Glaubenseiferers; allein der Mendelssohn'sche Elias ist zwar nicht ein weichlicher und schwacher, aber doch, wenn wir aus der musicalischen Charakteristik sein Bild uns vor Augen stellen, vorzugsweise ein frommer, gottvertrauender und gottergebener Mann, dessen mildes, gläubiges Gemüth nur momentan von leidenschaftlicher Aufwallung und heiligem Zorne aufgeregt werden kann. Sein ganzer Charakter spricht sich in der Arie: „Es ist genug!" aus.

Dieser Auffassung hat Stockhausen vor allen Sängern, die wir gehört, auch früher schon gehuldigt, allein zu vollendeter Darstellung hat er sie erst durch seine jetzige Leistung gebracht, weil ihn die wunderbare Erstarkung seines Organs nun auch befähigte, jene Scenen der zornigen Aufwallung wie Flammen aus der milden, in der Tiefe des Herzens still glühenden Wärme plötzlich aufleuchten zu lassen. Seine Stimme hat an männlichem Basstone so gewonnen, dass sie die grössten Locale füllt und dabei doch jenen halb sinnlichen, halb geistigen Reiz nicht verloren hat, von dessen Timbre man kaum unterscheiden kann, ob er einem Bariton oder einem Tenor angehört. Gleich die erste Scene mit der „Witwe" gab uns in der Steigerung des Gebetes und in dem Ausdruck der Worte:

„Siebe da, dein Sohn lebt!“ die Ueberzeugung von den vorzüglichen Stimmmitteln, die der treffliche Künstler jetzt in allen Lagen besitzt und mit derjenigen Schule zu beherrschen versteht, die ihn schon längst zum ersten Meister im Liedergesange gemacht hat. Nach dem jubelnden Ausruf der Witwe mit der Zauberstimme einer Jenny Goldschmidt-Lind: „Es wird lebendig!“ wie verklärte da der innige, nicht etwa stolz sich erhebende, sondern in Demuth freudig gläubige Ton, mit dem Stockhausen die sieben einfachen Noten auf die angeführten Worte vortrug, den Charakter des Elias!

Die Recitative in der Scene mit dem Könige und den Baalspriestern, der Ton der ironischen Reden des Propheten zwischen den Chören der Heiden, die darauf folgende inbrünstige Anrufung des Herrn, die Kraft und das Feuer, mit welchem er die heroische Arie: „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Hammer“, vortrug — Alles gab die Ueberzeugung, dass der erste Liedersänger Deutschlands auch der erste Oratoriensänger geworden sei. Und dennoch erreichte die Bewunderung seines Vortrages einen noch höheren Grad bei der Arie des zweiten Theiles: „Es ist genug!“ Das Gefühl der Trauer um ein verlorenes Wirken und der aus der Tiefe der Seele sich emporringende zornige Schmerz um die verlassenen Altäre, der sich in dem Weherufe des Vereinsamten, dem sie nun gar noch nach dem Leben stehen, gipfelt — sie zitterten bei jedem Tone in den Herzen der Hörer nach, denn sie entquollen der Seele einer der edelsten und begabtesten Künstlernaturen, und so mussten sie in jedem empfänglichen Gemüthe ihr Echo finden.

Und zu diesem Elias trat nun in der Ausführung der Sopran-Partie Jenny Lind, jene Königin der Lieder, die ihren Namen in der Geschichte der Tonkunst zum Symbol des Inbegriffs alles Vollendeten im Gesange gemacht hat. Doch von ihr im zweiten Artikel; hier nur so viel, dass im „Elias“ ihre Darstellung der „Witwe“ und ihr Vortrag der Arie: „Höre, Israel!“ ganz vortrefflich waren, der eigentliche Zauber ihres Wesens hauptsächlich aber in den mehrstimmigen Gesängen der Engel vorwaltete. Bekanntlich hat Mendelssohn in diesem Oratorium das epische Element der Erzählung ganz verschmäht und zur Ergänzung desselben und zur Verbindung der Scenen die Stimmen der Engel theils in Solo-, theils in Quartett- und Doppelquartett-Gesängen eingeführt. In allen diesen Gesängen hatte Frau Goldschmidt den ersten Sopran übernommen und gab dem Ensemble derselben, das von sehr wohllautenden Stimmen gebildet wurde, dadurch einen Klang, der, wie das sanfte Roth des Regenbogens die anderen Farben, so die Töne Aller zauberisch umzog und zu schöner Einheit verband. Das Terzett: „Hebe Deine Augen auf“ (mit Fräulein Büschgens aus Crefeld, welche auch die Partie des „Knaben“ recht schön sang, und Fräulein von Edelsberg aus München), musste wiederholt werden. Eben so schön wurden das choralmässige Quartett: „Wirf Dein Anliegen auf den Herrn“, und das letzte: „Wohlan, Alle, die ihr durstig seid“, gesungen, und das Frauen-Quartett: „Heilig!“ (durch die genannten Damen und Fräulein Pels-Leusden aus Köln, welche die zweite Altstimme in den betreffenden Nummern übernommen hatte) mit antwortendem Chor bei vollem Orgel- und Orchesterklange bildete einen der erhebendsten Momente der Aufführung.

In Fräulein von Edelsberg, die am Niederrheine noch unbekannt war, lernten wir eine Sängerin kennen, die mit einer schönen, vollen, klangreichen Alt- und Mezzo-Sopranstimme begabt ist und durch diese, in Verbindung mit einer einnehmenden äusseren Erscheinung, eine sehr günstige Aufnahme bei dem Publicum des Musikfestes fand. Der Vortrag der Alt-Soli hätte etwas mehr Wärme haben können, und an technischer Reife stand freilich die junge Sängerin gegen ihre drei Genossen, Frau Goldschmidt und die Herren Stockhausen und Gunz, zurück, was indess nicht hindert, dass sie eine Zukunft als Künstlerin haben wird.

Herr Dr. Gunz hatte sich schon durch seine trefflichen Leistungen in Concert-Aufführungen zu Köln und Aachen bei dem niederrheinischen Publicum grosse Gunst erworben, zu welcher ihn denn auch die herrliche Gabe einer sehr schönen, echten Tenorstimme und ein in der besten Schule bereits sehr gebildeter Vortrag vollkommen berechtigen. Die schöne Wirkung seiner Stimme zeigte sich in den Ensembles, und seine Vorträge der Recitative und Arien des Obadja bekundeten neben der vorzüglichen Naturanlage gediegene Gesang-Studien, deren Ergebniss in Tonbildung, Aussprache, Schmelz und Biegsamkeit des Organs, Verbindung der Register, Anmuth des verzierten Vortrages, Wärme des Ausdrucks und technischer Fertigkeit sowohl in der Ausführung der genannten Partie, als besonders auch in den Leistungen an den folgenden Festabenden hervortrat und dem trefflichen Künstler stürmischen Applaus gewann.

Aus Wiesbaden.

(Schluss. S. Nr. 21.)

Das Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen, Violoncell und Contrabass von Dr. Aloys Schmitt bekundet meisterhafte und musterhafte Form, entwickelt zu hohem Glanze schwungvolle, sehr charakteristisch gefärbte Motive und Sätze und ist ein beredtes Zeugniss von der künstleri-

schen Frische und Jugend des berühmten, nunmehr dreiundsiebenzigjährigen Pianisten und Lehrers. Wahrlich, ein anfeuerndes Beispiel für jüngere, talentvolle Componisten, die in nutzlosen Salonspielereien ihre oft schönen Fähigkeiten und das Bessere — die edle Zeit — vergeuden!

Herr Bonewitz ist ein tüchtiger Pianist aus classischer Schule. Anschlag und Tact sind *quasi* von Eisen. Wenn dereinst Clavierspieler-Capellen entstehen, verdiente Herr Bonewitz — aber ohne Witz! — Vor-Clavierspieler zu sein. Er möge uns den wohlwollenden Wink nicht verübeln, seine weiteren Studien auf das endlose, weite, aber reizende Gebiet der Schatten-Vertheilung zu richten. Die feinen Unterschiede der Hauptfarbe in Ansehung des Helleren und Dunkleren müssen mehr hervortreten, und Herr Bonewitz wird bald zu den Tüchtigsten seines Faches zählen.

Der Cäcilien-Verein, unter Leitung seines bewährten Führers, Herrn Capellmeisters Hagen, brachte in seinem ersten Concerte Beethoven's *A-dur*-Sinfonie (Nr. 7) und die Walpurgisnacht von F. Mendelssohn-Bartholdy. Die schwungvolle Ausführung der herrlichen Sinfonie steht bei unserem unter trefflicher Leitung von Schindelmeisser und Hagen gebildeten Theater-Orchester niemals in Frage, und erfahren hierorts alle „königlichen Neun“ des grossen Ludwig eine seine Verehrer vollkommen befriedigende Interpretation.

Die Soli in der Ballade waren in den Händen von Fräulein Schönchen (Alt), der Herren Braun (Tenor), Bertram (Bariton) und Klein (Bass), welche ihrer Aufgabe vollständig Herr waren. Die schönen, frischen Stimmen des Vereins leisten in Klangfülle und Präcision alles, was man von Dilettanten zu fordern berechtigt ist.

Das zweite Concert des rüstigen Vereins brachte uns Händel's „Samson“ und war eine neue Bethätigung von dem Eifer, Geschmack und der Tüchtigkeit sämmtlicher Kräfte, der ausübenden wie der leitenden. Fräulein Seck (Dalila), Fräulein Schönchen (Micah), Herr Wolters vom Hoftheater zu Darmstadt (Samson), Herr Bertram (Manoah) waren ganz dazu angethan, die Würde und königliche Grösse des mächtigen Tonwerkes zur Geltung zu bringen. Wir vernehmen so eben, dass Fräulein Schönchen, ein langjähriges, tüchtiges und vielseitig verwendbares Mitglied, unsere Bühne verlassen wird. Sollte sich das Gerücht bestätigen, so machen wir Bühnen zweiten Ranges auf sie besonders aufmerksam. Das zweite Concert fand im Theater Statt, Bauveränderungen halber, welche damals in dem grossen Saale des Curhauses vorgenommen wurden.

Das dritte Vereins-Concert, das in der katholischen Kirche Statt fand und seinen Ertrag hauptsächlich zum Ausbau der Thürme der katholischen Kirche bestimmte, führte uns Cherubini's *Requiem* in *C-moll* für Chor und Orchester und die stolze *Sinfonia eroica* von L. van Beethoven vor. Leider fanden diese hervorragenden Werke der musicalischen Literatur in dem alle akustischen Bedingungen verletzenden Baue der Kirche eine verzehnfachte Wiedergabe, dass es eine tantalische Qual war, sie anzuhören. Wir hatten in einem hiesigen Blatte das Publicum in Anbetracht des schönen Zweckes aufgefordert, das Gotteshaus zu besuchen, allein die Gekommenen werden keine Klarheit über zwei der schönsten Tonwerke davon getragen haben. Freilich erhielten sie an Tönen mehr, als das Programm ihnen versprochen *)!

Erwähnenswerth ist auch ein früheres Concert des Cäcilien-Vereins zum Zwecke der Beisteuer zum Bau einer zweiten evangelischen Kirche. Es fand in der evangelischen Hauptkirche Statt und brachte die Cantate „Ein' feste Burg ist unser Gott“ von Joh. Seb. Bach und Mendelssohn's Sinfonie-Cantate „Lobgesang“.

Die unermüdliche Oper brachte den fast ermüdenden Ohren und Augen der Abonnenten eine Kette von Opern der verschiedensten Geschmacksrichtungen, unter denen wir hervorheben: Tell (2 Mal), Alessandro Stradella (1), Ernani (2), Don Juan (2), Lucia (3), Trovatore (2), Favoritin (3), Freischütz (3), Prophet (2), Undine (4), Preciosa (2), Zauberflöte (3), ein Mal mit Karl Formes, Fra Diavolo (1), Templer und Jüdin (2), Dinorah (2), Robert (2), Jüdin (1), Barbier (2), Maskenball (Verdi, 2 Mal), Waffenschmidt (2), Martha (1), Nachtlager (2), Belisar (1), Orpheus (3), Johann von Paris (1), Norma (1), Czaar (1), Postillon (1) mit Herrn Wachtel und Frau Schäffer-Hoffmann (Madelaine), Lucrezia (1), Hugenotten (1), Fidelio (1) mit Frau Bertram-Meyer vom Hoftheater zu Darmstadt, Faust (1).

Herr Caffieri ist ein *Cantante eccellente*. Seine von herrlicher, sympathischer Stimme getragenen, von jugendlichem Feuer und ritterlichem Anstande gehobenen italiänischen Partieen sind von jenem Reize, von jenem südlichen Dufte mehr als angehaucht, mit welchem die guten Sänger Italiens überall jene hinreissende, Alles vergessende und zündende Begeisterung hervorrufen. Wenn Jenny Lind, Stockhausen, Dr. Gunz Koryphäen der deutschen Gesangskunst sind und mehr wirken durch tiefe Innerlichkeit, durch das stille Feuer heiliger Andacht und ganzen Versunkenseins der Seele in die erhabenen classischen

*) Es muss also wohl die Instrumentalmusik oder die grosse Masse der Sänger den verwirrenden Wiederhall verursacht haben, denn der Gesang des kölner Männer-Gesangvereins klang im vorigen Jahre in derselben Kirche klar und schön. Die Redaction.

Schönheiten unserer ersten deutschen Meister und in diesem Ausdrucke edelster Gefühle und Leidenschaften unerreichbar sind — so bleiben es aber auch die Italiäner in ihrer nicht erlernbaren Kunst, durch die Weichheit und Süsse des Gesanges sich im Sturme Alles zu erobern. Herr Caffieri ist für die Saison in London auf zwei Monate engagirt und als Arnold in Rossini's „Tell" mit grosser Anerkennung aufgetreten. — Fräulein Tipka hat, wie in diesen Blättern schon gemeldet, die Bühne verlassen und ihren Rollen-Cyklus durch eine neue glänzende Partie vermehrt.

Das Schauspiel erfreut sich hier der edelsten Pflege. Den Namen Schiller, Goethe und Shakespeare können Sie wöchentlich begegnen. Das Ensemble ist ausgezeichnet. Unsere ersten Kräfte: Fräulein Erhardt, Frau Flindt, die Herren Devrient, Lebrun, Grobecker, feiern augenblicklich Triumphe in Lemberg, Wien, München.

Vor Allem sei aber ein seltenes Factum erwähnt, dass hier ein achtzehnjähriger Jüngling, in der Oeffentlichkeit nur als Jünger Mercur's bekannt und als solcher kaum die Lehrjahre in einer Tuchhandlung hinter sich habend, urplötzlich mit einem in seiner Total- und Einzelwirkung gewaltigen Drama „Columbus" aufgetreten ist. Karl Kösting ist der Name des Dichters, der zu seiner Ausbildung jetzt in München weilt. Publicum, Presse, alle Stimmen vereinen sich wunderbar zu seinem Lobe. Er verspricht in der That Grosses. Die Sprache des Trauerspiels ist schwungreich, eben so glänzend sind die Gedanken. Wahrlich noch ein Jüngling, aber bereits ein ganzer Mann an Menschen- und Weltkenntniss! — Auch der Dichter des „letzten Königs der Juden", Herr Arthur Müller, lebt hier.

Mit dem 1. Mai wurde das Theater geschlossen. Am 1. Juni werden sich die Pforten des Musentempels wieder erschliessen. Herr Wachtel ist für drei Monate hier engagirt (?). Ein bemerkenswerther Tenor ist der als Stellvertreter Caffieri's fungirende Herr Schmidt vom deutschen Theater zu Pesth. Sein Tannhäuser, Eleazar, Robert, Edgar sind anerkennenswerthe Leistungen in Gesang und Darstellung. — Der Cursaal eröffnete seine Hallen am 1. April. Das Leben und Treiben ist schon rege. Die nassauische Militärmusik hat in der Person des Herrn Kéler Béla einen neuen, frischen und jugendlich feurigen Führer erhalten. Er ist ein vorzüglicher Dirigent, componirt und arrangirt mit schönem Talente und erregt unter dem Publicum ein neues Interesse an den Leistungen der einheimischen Capelle. Herr Capellmeister Stadtfeldt hat sich nach einer vierzigjährigen rühmlichen Thätigkeit ins Privatleben zurückgezogen. W. W.

Franz Schubert und M. von Schwind.

Dem Vernehmen nach soll einer der angesehensten und kunstliebendsten Banquiers in Wien einen Salon in seinem neuen Hause mit Illustrationen zu Schubert's Werken ausmalen lassen und für diese Arbeit Schubert's geist- und gemüthvollen Freund M. von Schwind im Auge haben. Die Idee hat etwas Zauberisches. Ein besserer Mann gerade für diese Aufgabe dürfte in der Welt nicht zu finden sein. Glühender Verehrer der Musik, verdankt Schwind bekanntlich mehrere seiner schönsten Bilder musicalischen Anregungen. Seine Illustrationen zu Beethoven's „Phantasie Op. 80" sind mit Recht gefeiert, und eines seiner frühesten Bilder war eine Composition zu Mozart's „Figaro", welche Schubert und Grillparzer in die freudigste Aufregung versetzte. Wenn nun vollends Schwind's Phantasie an den Werken seines Lieblings-Componisten und Herzensfreundes Schubert sich befruchtete! Niemals beredter, als wenn er auf Schubert zu sprechen kommt, hat uns Schwind, auch ohne Pinsel und Palette, manch unvergessliches Stündchen bereitet. Es war während des letzten Künstlerfestes in Salzburg, dass Schwind einmal zu später Abendstunde in der Kneipe der guten Frau Raith einige Freunde um seinen Tisch versammelte. Robert Franz, der Lieder-Componist, der liebenswürdige Musik-Schriftsteller Ludwig Nohl, Capellmeister Schläger, Dr. Spatzenecker und noch ein oder zwei salzburger Herren bildeten eine kleine Tafelrunde, welche, wie Schwind ins Gedenkbuch schrieb, „versammelt war, einen von Peter von Cornelius vor zehn Jahren dem Dr. Spatzenecker als ärztliches Honorar zugedachten Kronenthaler zu vertrinken". Der treffliche Wein und die Erinnerung an dessen illustre Herkunft brachten Meister Schwind bald in die fröhlichste Laune und sein Gespräch auf Franz Schubert, der dem Weine auch nicht abhold gewesen. Wir lauschten vergnügt dem Erzähler und konnten uns nicht satt sehen an dem prächtigen, energischen Kopfe, aus dem die blauen Augen unter den weissbuschigen Brauen so froh und geistvoll aufblitzten.

Schubert ging aus seiner Kneipe oft spät Abends über das Glacis nach Hause. Da dieser Weg damals im Geruche einiger Unsicherheit stand, pflegte Schubert sich für alle Fälle dadurch zu rüsten, dass er sein Federmesser mit geöffneten Klingen fest in der Hand hielt. Eines Abends begleiteten ihn Schwind und Bauernfeld. Bei seiner Wohnung angelangt, wollte sich Schubert von den Freunden noch nicht trennen und lud sie ein, mit ihm oben eine Pfeife Tabak zu rauchen. Mit Freuden willigte man ein, überzeugte sich aber bald, dass Schubert im Drange der Gastfreundschaft sein Inventar überschätzt habe. Es fanden sich zwar drei Pfeifenrohre, aber nur zwei Pfeifenköpfe. Was

war zu thun? Schubert nahm ein altes Brillen-Futteral, bog es zusammen, stopfte es mit Tabak und rauchte aus dieser improvisirten Pfeife mit vollkommenstem Behagen. —Eines Morgens fand sich Schwind bei Schubert ein, ihn zu einem Ausfluge mitzunehmen. Schubert eilte, seine Toilette zu beenden, und wühlte in einem Schubladkasten nach einem Paar Socken. Aber so lange er auch wühlte, jedes Paar erwies sich als unbarmherzig zerrissen.. „Schwind," sagte Schubert am Ende dieser trostlosen Revue mit abergläubischer Feierlichkeit, „Schwind, jetzt glaube ich wirklich, es werden keine ganzen mehr gestrickt!" Von Schubert's fabelhafter Leichtigkeit im Produciren wusste Schwind manches Geschichtchen aus eigener Anschauung. Er hatte Schubert einmal bei sich in seiner bescheidenen Sommerwohnung zu Heiligenstadt über Nacht behalten. Der folgende Morgen stellte sich mit schweren Regentropfen ein und machte jeden Gedanken an einen Spazirgang unmöglich. Schubert schlenderte missmuthig das Zimmer auf und nieder. „Schubert, so thu' doch was!" herrschte ihn Schwind nach einer Weile an: „Componir' ein Lied!" — „Wie soll ich das anfangen?" erwiederte der gelangweilte Gast, „hier, wo ich weder ein Piano, noch Notenpapier, noch Liedertexte habe!" — „Dafür will ich sorgen!" versicherte Schwind. Sprach's und verwandelte mittels Feder und Lineal einige Bogen Conceptpapier in untadelhaftes Notenpapier zu drei Systemen, stöberte hierauf eine alte lyrische Anthologie aus seiner kleinen Büchersammlung und bezeichnete fünf bis sechs Gedichte daraus als geeignete musicalische Texte. Schubert hatte sie kaum gelesen, als er auch schon die Feder lustig über's Papier gleiten liess. Noch ehe die Essensstunde schlug, waren die Gedichte componirt, und so schön componirt, dass Schwind jetzt noch gern versichert, jene Notenlinien seien nicht das Werthloseste gewesen, was er je gezeichnet.

(Ed. Hanslik. „Presse".)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft lernten wir in Herrn M. von Asantschewsky einen jungen Musiker aus Russland kennen, welcher durch den Vortrag einer Sonate für Pianoforte und Violoncell, die er mit Herrn A. Schmitt spielte, und einiger kleineren Clavierstücke, Beides von seiner Composition, Theilnahme erregte und Beifall fand, da man in seinen Sachen Talent und Originalität der Erfindung wahrnahm.

In Wiesbaden erlag vor einigen Wochen der gewesene Capellmeister und Violin-Virtuose Bärwolf mehrjährigen Leiden. Er war ein Schüler Spohr's und erregte schon im Knabenalter durch die Ausführung classischer Werke Aufsehen.

Mainz. Das Personal des darmstädter Hoftheaters gibt in Anwesenheit Seiner K. Hoh. des Grossherzogs Vorstellungen im Opern-, Ballet- und Schauspielfache, bisher die Opern: „Sicilianische Vesper" von Verdi, „Nordstern" und „Prophet" von Meyerbeer und „Tannhäuser" von Rich. Wagner, wobei trotz der hohen Eintrittspreise ein sehr zahlreiches Publicum sich einfand, welches sich namentlich durch das vortreffliche Ensemble von Orchester und Chor in hohem Grade befriedigt zeigte, während die Solisten nicht in gleichem Maasse Beifall finden konnten. Besonders zündend wirkten die Leistungen des Orchesters unter der vortrefflichen Leitung des Herrn Hof-Capellmeisters Schindelmeisser. Dass auch das in Darmstadt mit besonderer Vorliebe gepflegte Ballet bei unserem an derartige Genüsse nicht gewohnten Publicum grosse Anziehungskraft ausübt, ist wohl selbstverständlich.

Die neue Oper von Litolff, „Nerhal", kommt nächsten September in Baden zur Darstellung. Das Libretto ist von Plouvier nach einer Sage aus dem dreissigjährigen Kriege bearbeitet. Auch von Rosenhain wird in Baden eine neue komische Oper, zu welcher Sauvage den Text geliefert, im Laufe dieser Saison aufgeführt werden.

Richard Wagner, der von St. Petersburg gekommen, erzählt, dass er dort allerdings ein paar angenehme Wochen, aber auch einige sehr unangenehme Tage verlebt habe. Er war nämlich so unvorsichtig gewesen, seine Noten nicht persönlich mitzunehmen, sondern sich dieselben nachsenden zu lassen. Zu seinem grossen Schrecken blieb die Sendung aus. Da er wusste, dass dieselbe abgegangen sei, so kann man sich denken, dass der Meister in nicht geringe Angst gerieth. Er telegraphirte augenblicklich, erhielt aber keine Beruhigung und verlebte einige Tage in dieser Stimmung, bis ihm ein eigenhändiger Brief Langiewicz's zukam, worin ihm dieser anzeigte, dass der betreffende Zug von seinen Leuten überfallen und bedeutend erleichtert worden sei, dass er (Wagner) jedoch bezüglich seiner Noten, die ihm auf dem kürzesten Wege alsogleich zugemittelt werden sollten, durchaus nicht beunruhigt sein möge.

Berlin, 1. Juni. Das von Herrn Blumner in der Lucaskirche veranstaltete Concert machte einen freundlichen, ansprechenden Eindruck. Zwei Chor-Compositionen aus der ältesten Zeit des Protestantismus — von Eccard und Gallus — standen an der Spitze. Die etwas herbere Schönheit derselben wurde durch die klare, ruhige Ausführung und den weichen Wohlklang der Stimmen dem modernen Verständnisse näher gerückt. Herr Geyer trug die selten gehörte Tenor-Arie aus dem Messias vor: „Erwacht zu Liedern der Wonne", einen Jubelgesang, den ein volleres Organ freilich noch auf beflügelteren Schwingen zu den Ohren des Hörers tragen würde; auch fehlte der Stimme die abstossende und trennende Kraft in den zahlreichen Passagen; die Intonation war aber gut und vieles Einzelne gelang so vollkommen, als wir es von diesem Sänger erwarten durften. Ein fliessend geführtes, wenn auch nach unserer Ansicht allzu vorherrschend in den Gränzen wogenden Wohlklanges gehaltenes Quartett mit Chor aus dem Abraham von Blumner liess namentlich die Sopranstimme des Fräulein Kümmritz in wohlthuender Weise hervortreten. Es schloss sich daran Cherubini's *Ave Maria*, das Fräulein Decker mit weicher, lieblicher Stimme und inniger, mehr der zarteren Seite der Empfindung sich zuneigender Auffassung vortrug. Besondere Anerkennung verdienen die schnellen, fliessenden und correcten Triller. Die letzten Nummern, die wir hörten, waren ein Psalm für Doppelchor und Soli von Blumner: „Singet dem Herrn ein neues Lied", und ein Psalm für eine Altstimme: „Der Herr ist mein Hirt", ebenfalls von dem Concertgeber. Letzterer, den Fräulein

Baer mit vollem, weichem Tone und inniger Auffassung, nur hier und da etwas gedrückt und mit einigen Ungenauigkeiten der Intonation sang, schien uns nicht bedeutsam; der Chorpsalm verdient dagegen die Anerkennung, dass der Componist sich bestrebt hat, innerhalb der Gränzen des Kirchenstils dem Ausdruck der Worte gerecht zu werden. So treten z. B. die Stellen: „Denn alle Götter der Völker sind Götzen", und: „Das Meer brause", recht charakteristisch hervor. Der Gegensatz zwischen dem fröhlich jauchzenden Anfangschor und dem mehr feierlich gehaltenen Satze: „Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht", ist sehr wirksam. Die Erhabenheit des älteren Kirchenstils hat der Componist freilich nicht erreicht und auch wohl kaum erstrebt; es ist der freundliche, bequeme Stil aus der Periode der Aufklärung, in dem er seinen Psalm gehalten hat, der Stil, in dem gewisse formelle Schönheitsgesetze herrschend geworden waren und die erhabene Mystik früherer Zeiten mehr und mehr in irdische Klarheit hinüberführten. G. E.

In Leipzig beabsichtigt man im „Rosenthale", dem bekannten Lustwalde auf der Nordwestseite der Stadt, dem Andenken des Lieder-Componisten Karl Zöllner ein Denkmal zu errichten. Das Rosenthal war der Lieblings-Spaziergang des Tonsetzers und manche seiner Melodieen sind geradezu an diesem Orte von ihm gefunden und zu Papier gebracht worden. Die erste Anregung zu diesem Denkmale ward vom „Zöllnerbunde" gegeben. Das Denkmal-Comite ist bereits in voller Thätigkeit. Es umfasst Namen wie Rietz und Julius Otto in Dresden, Moriz Hauptmann, Roderich Benedix, Hermann Langer u. A. Ein Aufruf an die Sängervereine Deutschlands und Oesterreichs, der durch Rundschreiben verbreitet werden soll, wird demnächst aus der Feder Benedix' erlassen werden.

Die wiener Sing-Akademie hat beschlossen, die durch Stegmayer's Ableben erledigte Stelle des Chormeisters Herrn Johann Brahms (derzeit in Hamburg weilend) anzubieten.
(Blätter f. Th. u. s. w.)

Paris. Die berühmte Sängerin, Frau Pauline Viardot-Garcia, gedenkt die Bühne für immer zu verlassen, um sich ganz ins Privatleben zurückzuziehen. Dass sie auch ihre Salons schliessen wird, geht wohl daraus hervor, dass sie die in ihrem Besitze befindlichen Gemälde, Kunstsachen und dergleichen versteigern lässt. Ihr letztes Auftreten soll im *Théâtre lyrique* in einer Vorstellung zum Besten der Polen Statt finden. Sie wird also ihre dramatische Laufbahn mit einer politischen Demonstration beschliessen.

Der Musik-Verleger Flaxland in Paris hat eine sehr umfangreiche Auswahl Schumann'scher Lieder herausgegeben. Die Uebersetzung der Texte hat der bekannte Libretto-Dichter Jules Barbier übernommen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 24. KÖLN, 13. Juni 1863. XI. Jahrgang.

Das vierzigste niederrheinische Musikfest.

II.

(I. s. Nr. 23.)

Am zweiten Festabende begann das Concert mit der Aufführung einer Suite oder Ouverture (wie das Programm besagte) für Orchester von J. S. Bach unter der Direction des Herrn Tausch aus Düsseldorf. Von den vier Sätzen in bewegterem Zeitmaasse sprach besonders der erste durch Frische des Inhalts und der Ausführung an; den meisten Beifall erhielt der zweite, langsamere Satz mit einem Violin-Solo, das von Herrn Straus aus Frankfurt am Main recht schön vorgetragen wurde.

Hierauf folgten drei Psalmen von Benedetto Marcello (geb. 1686, gest. 24. Juli 1739), dem berühmten Meister der venetianischen Schule. Was hier gegeben wurde, war ein Pasticcio von Stücken aus Marcello's Psalmen, die Peter v. Lindpaintner für das Musikfest zu Aachen im Jahre 1851 zusammengestellt und instrumentirt hat. Aeltere musicalische Schriftsteller, wie Mattheson, Forkel, Burney stellten Marcello als Componisten zu niedrig, dagegen hat ihn die neuere Zeit zu hoch gestellt. Nach der Nummer I. (Quartett von einer Alt- und drei Männerstimmen) rührte sich keine Hand zum Applaus. Nummer II., zwei Strophen vom Alt, eine dritte als Terzett (Alt, Tenor und Bass) vorgesungen und vom Chor wiederholt, gefiel mehr. Fräulein v. Edelsberg wirkte darin durch ihre sonore Stimme recht schön, eben so in Nummer III. Herr Dr. Gunz und Fräulein Maria Büschgens. Der Eindruck des Ganzen war unbedeutend.

Etwas ganz Anderes war es um Händel's „Cäcilien-Ode"; sie war der Glanzpunkt des zweiten Abends, wo nicht des ganzen Festes, und einmal in Deutschland eingeführt, und auf so herrliche Weise eingeführt, wird sie gewiss fortan eine Zierde vieler Concerte werden. Zwar ist dieses Werk Händel's, wie wir hören, in Aachen unter Herrn v. Turannyi's Leitung in früherer Zeit ein oder zwei Mal gemacht worden, allein es ist von dort nicht weiter gedrungen und war jetzt in Deutschland noch so gut wie neu. Gegenwärtig ist die Verbreitung glücklicher Weise auch durch einen Clavier-Auszug, der so eben erschienen ist, erleichtert*).

Zu dem 22. November im Jahre 1687 hatte der grosse Dichter Dryden eine Cäcilien-Ode gedichtet: „*From Harmony this universal frame began*". Sie wurde von einem Italiäner componirt, war aber bald wieder vergessen. Da schrieb Dryden auf die Aufforderung der Festordner von 1697 „Das Alexander-Fest oder die Gewalt der Musik", eine Dichtung, welche Händel im Anfange des Jahres 1736 in Musik setzte. Der Erfolg veranlasste ihn, auch das ältere Gedicht Dryden's zu componiren, da die Hoffnung auf eine gute Einnahme durch das oratorische Concert vom vorigen Jahre, welches ihm über 800, nach Anderen sogar 1500 Pf. St. eingebracht hatte, gerechtfertigt war.

So entstand denn binnen zehn Tagen (vom 15. bis 24. September 1739) die schöne Composition der so genannten kleineren Cäcilien-Ode Dryden's und wurde am Cäcilien-Tage desselben Jahres zum ersten Male aufgeführt. Die Erschaffung des Weltbaues durch die Harmonie bildet den Eingang der Ode, den Einfluss der Musik auf das Gemüth und die Leidenschaft des Menschen schildert die Mitte, und der Schluss verkündet das Wirken derselben harmonischen Macht am Ende der Dinge. Die Musik ist durch den Verein von Originalität, Kunst, Kraft und Schönheit des Händel'schen Genius vollkommen würdig.

Mozart hat (im Juli 1790) die Partitur dieser Composition Händel's in derselben Weise bearbeitet und ergänzt, wie er es bei Acis und Galatea, dem Messias und dem Alexander-Feste gethan. Die Partitur, nach welcher die Ode bei dem jetzigen Feste aufgeführt wurde, ist nach

*) Händel's „Ode auf den Cäcilien-Tag". (Bonn, bei N. Simrock.) Nettopreis: 5 Frcs.

der Original-Handschrift der Händel'schen (in London) mit Benutzung der Original-Handschrift der Mozart'schen (auf der königlichen Bibliothek zu Berlin) von Herrn Goldschmidt eingerichtet. Er hat die Instrumentirung Mozart's nicht durchweg beibehalten und namentlich die glanzvollen Solo-Trompeten in der Tenor-Arie aus *D* und in dem folgenden kriegerischen Chor, so wie in dem Schluss-Chor, die Mozart sämmtlich mit Flöten und Oboen vertauscht hatte, wieder hergestellt. Man muss bei Beurtheilung von Mozart's Verfahren berücksichtigen, dass er die Händel'schen Werke nur für die Aufführungen im Hause van Swieten's instrumentirte, und vor Allem, dass er keine Solo-Trompeter, wie Händel, mehr hatte. In Düsseldorf hat Herr Metzner aus Aachen die Trompetenstimme, die bis zum zweigestrichenen *d* geht, vortrefflich geblasen.

Das Werk besteht aus einer Ouverture, Tenor-Arie, Chor, Sopran, Arie mit Violoncello-Solo, Tenor-Arie mit Trompeten-Solo und anschliessendem Chor, Marsch, Sopran-Arie mit Flöten-Solo, Tenor-Arie mit Violin-Solo, Sopran-Arie mit Orgel, Coloratur-Arie für Sopran, Schluss-Chor mit Sopran-Solo. Die Ode hat sonach einen mässigen Umfang, erfordert aber zwei vorzügliche Solostimmen, welche hier durch die unvergleichliche Sängerin Frau Goldschmidt-Lind, die alle Welt jetzt eben so wie früher bezauberte, und durch Herrn Dr. Gunz, der neben ihr auch seine Aufgabe vortrefflich löste, ausgeführt wurden.

Das Gedicht Dryden's ist wirkliche Poesie und bietet doch zugleich der musicalischen Composition reichen Stoff dar. Die deutsche Uebersetzung, wie sie im düsseldorfer Textbuche steht (dem Vernehmen nach von Gervinus), hat hier und da den Text in der Mozart'schen Partitur verbessert, aber stellenweise verschlechtert. Wie hart ist z. B. gleich der Anfang: „Natur lag unter einer Last uneiniger (? statt „verworrener" — *jarring*) Atom', ihr Haupt nicht heben konnt', da schallt's" u. s. w.; geradezu falsch ist in der Schlacht-Arie „Flucht", statt „Rückzug", und bei dem Lobgesange auf die Orgel ist der schöne poetische Gedanke: „Ein Engel hört's und erscheint plötzlich, da er die Erde für den Himmel nimmt" — bei Mozart ganz richtig: „im Wahn, hier sei der Himmel", wie denn auch Herr Dr. Gunz sang — ganz und gar entstellt durch: „Erschien ein Engel und gab den Preis der Erde vor dem Himmel!" — (*Mistaking earth for heaven!*)

Weil wir eben Herrn Dr. Gunz erwähnt haben, so fügen wir gleich hinzu, dass er die dankbare Tenor-Partie vortrefflich ausführte und durch jede Nummer rauschenden Applaus gewann. Sein Vortrag war überall, auch in der Coloratur der Arie Nr. 6, wo die Geige gepriesen wird, correct und im Händel'schen Geiste, und in dem Schlachtrufe mit der Solo-Trompete erreichte er einen Schwung, der im Bunde mit dem Werthe der Composition das Publicum begeisterte.

Was sollen wir aber von Frau Goldschmidt-Lind sagen, welche in vier Sopran-Arien und dem Solo im Schlusschor die wunderbaren Vorzüge — man darf nicht sagen, ihrer Stimme, sondern man muss sagen, ihrer Natur und ihres ganzen Wesens und dazu ihrer unvergleichlichen Kunst in allen Tonfärbungen, deren der Gesang fähig ist — zum Entzücken der Zuhörer entwickelte, indem sie mit jener echt künstlerischen und von heiligen Gefühlen erfüllten Hingebung an die reine Schönheit der Kunst sang, um mit Dryden und Händel die Harmonie als eine Himmelsgabe zu verherrlichen! Mochte sie nun das „Saitenspiel der Laute" feiern, oder der „Flöte Klageton", oder der „Orgel Klang", immer waren es

Töne, die heilige Liebe athmen,
Töne, die sich zum Himmel schwingen,
Um zu den Chören droben zu dringen*).

Es ist unmöglich, einem ihrer Gesänge den Preis zu geben, noch unmöglicher aber, diesen Gesang zu schildern oder gar kritisch zu zersetzen, denn das Eigenthümliche und das Bezaubernde desselben liegt ja nur halb an der Kunst, wiewohl diese ihre höchste Vollendung darin feiert, es geht aus dem ganzen Wesen der über Alles hoch begabten Frau wie die Blüthe aus dem Organismus der Pflanze hervor. Was sollen wir da noch das Einzelne erwähnen, welches doch eigentlich in dem unnachahmlichen Charakter des Ganzen aufgeht, wo nicht verschwindet? Jene bald wie Lerchenjubel zum Himmel steigenden, bald in süssen Hauch verhallenden Triller, jenes *mezza voce*, das, wie der Thau die Blumenkelche tränkt, so das lauschende Ohr erquickt und jedes fühlende Herz mit ungekanntem Entzücken erfüllt, jenes milde Aufleuchten des Tones, der allmählich zum vollen und doch nie blendenden Lichtstrahle anwächst, jene wunderbare Reinheit der Intonation, die, so wie der frische Born der Natur aus dem Felsen in ewiger Klarheit hervorquillt, durch nichts getrübt wird, jenen Glanz der perlenden Tonreihen, die sie wie zierliche Kränze um die Melodie windet! Nur Eines müssen wir noch hervorheben, das ist der noch immer in der hohen Tonregion vorwaltende frische und den weitesten Raum beherrschende Klang der Stimme. Wer ihren Gesang in den Soli des Schluss-Chors in *D-dur* gehört hat, der wird über alle Erwartung von Erstaunen darüber ergriffen worden sein. Händel hat nämlich hier jene grossartige Wirkung des Vorgesanges einer einzigen Sopran-

*) Notes inspiring holy love,
Notes that wing their heav'nly ways
To join the choirs above! Dryden.

stimme ohne alle Begleitung, welchen dann der Chor wiederholt, wie wir es später öfter, namentlich im Gesange der Mirjam im „Israel in Aegypten" wiederfinden, zum ersten Male angebracht; es sind fünf Perioden von fünf, vier, acht, zehn und neun Tacten in gehaltenen halben Noten, meist zwischen *cis* und *a*, in langsamem Tempo, und nur bei der letzten tritt zu dem fünf Tacte lang ausgehaltenen hohen *a* der Singstimme („Dröhnt der Drommete lauter Schall") die Solo-Trompete ein, die mit einem prachtvollen Satze ebenfalls bis *a* steigt. Die Ausführung dieser Solostellen war eine wunderbar schöne und die Wirkung, erhöht durch das jedesmalige Einfallen von Chor, Orchester und Orgel, eine wahrhaft erhabene.

Schliesslich müssen wir des schönen Vortrages der obligaten Begleitungsstimmen bei den genannten Arien, des Violoncells, der Flöte und der Trompete, rühmend erwähnen, wie es denn auch beim jubelnden Publicum nach der ersten Arie grossen Anklang fand, dass Frau Goldschmidt bei dem zweiten Hervorrufe Herrn Johann Wenigmann aus Aachen, der das Solo-Violoncell gespielt hatte, von seinem Pulte herbeinahm und ihn mit liebenswürdiger Anmuth mit vorführte.

Die zweite Abtheilung des Concertes am zweiten Festabende wurde mit der fünften Sinfonie von Beethoven eröffnet, worauf der dritte Theil von Haydn's „Schöpfung" folgte.

Die *C-moll*-Sinfonie ist so oft aufgeführt und es ist so viel darüber geschrieben worden, dass man wenigstens hätte erwarten können, Missgriffe in der Auffassung der Tempi vermieden zu sehen. Dies war aber nicht der Fall; das Zeitmaass des ersten und zweiten Satzes und des Scherzo's waren übertrieben schnell, und dadurch huldigte die Aufführung leider dem grossen Irrthume mancher Dirigenten unserer Zeit, welche Hast und Eile für Schwung und Feuer halten. Es bemächtigt sich bei solcher Vernachlässigung aller naheliegenden Beispiele der bedeutendsten Dirigenten, ferner der Ueberlieferung älterer Musiker und Kritiker, welche der Beethoven'schen Periode nahe gestanden oder selbst noch in ihr gelebt haben, endlich der wiederholten Motivirung aus inneren Gründen, welche in musicalischen Zeitschriften gegeben ist, es bemächtigt sich dabei, wir gestehen es offen, auch unser ein Gefühl der Entmuthigung, wenn wir sehen, dass die eifrigsten Mühen für Aufrechthaltung der würdigen Vortragsweise Beethoven'scher Orchesterwerke, denen sich auch namentlich die Niederrheinische Musik-Zeitung während ihres vierzehnjährigen Bestehens unterzogen hat, für so viele Dirigenten vergeblich sind, weil sie nichts lesen, was über ihre Kunst geschrieben wird. So brachte denn auch die Ausführung des ersten Satzes der *C-moll*-Sinfonie in Düsseldorf unter der Leitung des Herrn Tausch die oft von uns gerügten Fehler: gänzliche Verwischung des Charakters des markigen Thema's, falsche Phrasirung in der Durchführung des zweiten Motivs, Mangel an gewichtiger Kraft und Breite in der Steigerung der Coda, welche alle im Gefolge eines zu schnellen Tempo's und wachsender Uebereilung aufzutauchen pflegen, wiederum zum Vorschein. Auch die besten Geiger können bei solchem Tempo die drei Achtel des Thema's nicht einzeln markiren und von der folgenden Halbnote absetzen; eben so wenig können die Bässe im Trio des Scherzo's, obwohl sie die bekannte Stelle vortrefflich herausbrachten, ihr die nothwendige erschütternde Kraft geben, welche sie über virtuoses Gerumpel erhebt. Der letzte Satz hatte sein richtiges Tempo; allein wiewohl er sich heutzutage gewisser Maassen von selbst spielt und die Wirkung nie verfehlen kann, so bedarf er doch auch der Nuancirung im Ausdrucke, welche wir namentlich in dem zweiten Theile in der Steigerung des *forte* von dem Eintritte der Posaunen an und in dem *dolce* und *crescendo* des Trillers der kleinen Flöte u. s. w. vermissten. Dass es noch vorkommen konnte, dass die bekannten drei Viertelpausen nach den Accordschlägen gleich im ersten Theile durch das Dareinfahren eines Instrumentes unterbrochen wurden, zeugte auch nicht von sorgfältiger Probe, in welcher bei einem aus so verschiedenen Elementen zusammengesetzten Orchester eine Warnung vor dergleichen Böcken an gefährlichen Stellen nicht überflüssig ist.

Der dritte Theil der „Schöpfung", obwohl für den schwächsten gehalten, bewährte denn doch wieder, wie das ganze Werk, die fesselnde Kraft und den Reiz der Musik Haydn's. Die Einleitung und das Recitativ in *E-dur* (Herr Dr. Gunz) und das folgende Duett (Frau Goldschmidt und Herr Stockhausen) mit zuletzt eintretendem Chor in *C-dur* gehörten mit zu dem Schönsten, was der Abend brachte. Die vereinzelte Aufführung des dritten Theiles bedarf keiner Rechtfertigung, wiewohl allzeit tadelsüchtige Stimmen darüber gesprochen haben, denn er bildet nach dem „Vollendet ist das grosse Werk" ein Ganzes für sich: „Das Paradies". Wenn Frau Goldschmidt diese Wahl beeinflusst hat, so sind wir ihr doppelten Dank schuldig, weil sie uns dadurch in das aachener Musikfest von 1846 zurückversetzt hat, wo wir sie zum ersten Male am Rheine bewunderten. Nach dem, was wir oben und in dem vorigen Artikel über ihren und Stockhausen's Gesang gesagt haben, versteht es sich von selbst, dass ausser dem *C-dur*-Duett auch das in *F* und in *Es* vollendet schön gesungen wurden.

Noch müssen wir den schönen Vortrag in den einzelnen, von Haydn so reizend verwendeten Blas-Instrumenten, namentlich in der Flöte, der Oboe und den Hörnern, her-

vorheben. Wie durfte es aber vorkommen, dass in den Quartett-Solosätzen auf das Wort „Amen" im Schluss-Chor die Altstimme fehlte? War es Fräulein v. Edelsberg unbequem, während der ersten Nummern unbeschäftigt zuzuhören, so hätte, unserer Meinung nach, der Vortheil, einer Sängerin wie Frau Goldschmidt lernend zu lauschen, wohl für jede Künstlerin die kleine Unannehmlichkeit aufwiegen müssen.

Nach dem bei Mendelssohn's Direction in Düsseldorf im Jahre 1833 eingeführten Brauche, den zwei Haupt-Festtagen noch einen dritten anzureihen, der Anfangs nur ein Morgen-Concert brachte, ist dieses Concert nach und nach ein integrirender Theil des Festes geworden. Die ursprüngliche Bestimmung desselben, auch der künstlerischen Virtuosität, als einer wesentlichen Form der Tonkunst, auf dem Musikfeste ihre berechtigte Erscheinung zu verstatten, ist zwar auch jetzt noch in voller Geltung, doch sind mit Recht im Laufe der Zeit auch Vocal- und Instrumental-Werke von mässigerem Umfange, welche die Gesammtkräfte in Anspruch nehmen, hinzu gekommen, z. B. 1861 in Aachen Präludium und Fuge für Orchester von Franz Lachner, 1862 in Köln Ferd. Hiller's Hymne „Die Nacht" und eine kleinere Sinfonie von Haydn. So wurden denn auch jetzt ausser den Sologesängen und einem Violin-Concerte an Gesammtwerken zwei Scenen für Chor und Solostimmen (Fräulein Büschgens und Herr Dr. Gunz) aus F. Hiller's „Zerstörung von Jerusalem", Beethoven's grosse Leonoren-Ouverture und dessen Phantasie für Pianoforte mit Orchester und Chor (die schwächste Aufführung auf dem ganzen Feste!) und Händel's Halleluja aus dem „Messias" gegeben.

Das Violin-Concert war Nr. 7 in *E-moll* (nicht Nr. 11, wie irrthümlich auf dem Programm stand) von L. Spohr. Herr Straus aus Frankfurt am Main erhielt nach jedem Satze rauschenden Applaus, und wir erfreuten uns der Wahrnehmung, dass dieser schätzenswerthe Künstler an vollem Tone bedeutend gewonnen hat und die schöne Composition ganz in ihrem Geiste und in durchweg edlem Charakter vorführte.

Herr Dr. Gunz hatte in Boieldieu's Arie: „Komm, holde Dame!" reichliche Gelegenheit, die zarten und lieblichen Tonfärbungen seiner sympathischen Tenorstimme und die treffliche Schule, die er sich bereits zu eigen gemacht hat, zu schöner Geltung zu bringen. Ein Sturm von Beifall folgte seiner Leistung. Fräulein v. Edelsberg sang die jetzt gar zu oft hervorgeholte Arie von Rossi, wobei allerdings ihr schönes Organ sich geltend machte; den grössten Beifall aber erwarb ihr der Vortrag der grossen Arie der Vitellia aus Mozart's „Titus".

Frau Goldschmidt entzückte durch zwei herrliche Vorträge; sie sang in der ersten Abtheilung des Concertes die Arie: „Wie nahte mir der Schlummer", aus Weber's „Freischütz", und in der zweiten eine Arie mit obligater Violine aus einer der früheren Opern Mozart's: „*Il Re pastore*". Sie gab uns in der ersten Arie ein so schönes, rührendes Bild der frommen, liebenden Agathe, dass sie die ganze Erinnerung an ihre bezaubernde Erscheinung in dieser Gestalt bei denen wach rief, welche so glücklich gewesen, sie auf der Bühne zu sehen, und den Anderen, welche sie nicht gesehen, eine Vorstellung davon gab, was dramatischer Gesang sei, dessen Begriff so oft in einseitiger Weise nur aus der Darstellung leidenschaftlicher Aufregung geschöpft wird. Der wahre dramatische Gesang muss uns in Bezug auf Charakter und jedesmalige Situation das ganze Wesen, welches der Dichter und der Componist geschaffen, nach dem Bilde, das ihnen vorgeschwebt, zur Erscheinung bringen, und er findet eben desshalb seine grösste Schwierigkeit bei Darstellung von Rollen, die nicht dem Realismus verfallen, sondern eine ideale Behandlung verlangen. Die höchste Vollendung in dieser psychischen Gesangsweise gab Jenny Lind in der Agathe, in der Julia in Spontini's „Vestalin" und in der Nachtwandlerin. Wem bei dem Vortrage der Arie der Agathe am dritten Festabende während des Lauschens auf den Gesang der mimische Ausdruck und dann und wann eine kaum bemerkbare Handbewegung der Sängerin nicht entgangen ist, der konnte selbst im Concertsaale sich eine Vorstellung von dem machen, was ihre dramatische Darstellung war. Der zweite Vortrag war eine uns und wohl fast allen Anwesenden noch unbekannte, reizend schöne Composition Mozart's, eine Arie aus „*Il Re pastore*", einer nicht komischen (wie man nach dem Titel vermuthen könnte), sondern ernsten Fest-Oper, welche Mozart in Salzburg schrieb, wo sie bei der Anwesenheit des Erzherzogs Maximilian im Jahre 1776 aufgeführt wurde. Die erwähnte Arie ist die Nr. 10 der Partitur, in Rondoform geschrieben*). Die Violine concertirt mit der Singstimme bald abwechselnd, bald mit ihr zusammengehend, und wurde von Herrn Blagrove aus London, einem der ausgezeichnetsten Violinisten in England, mit sehr schönem Tone und ausnehmender Feinheit und Anschmiegung an die Sopranstimme gespielt. Die Ausführung dieser durch Frau Goldschmidt war ein wahrer Triumph der Gesangskunst und spottet aller Beschreibung. Es war ein Genuss, wie wir ihn wohl nicht wieder hören werden; selbst in den Figuren und Coloraturen, die eigentlich bloss der Virtuosität anheimfallen, dennoch überall, mit der höchsten Vollendung der Aus-

*) Vergl. O. Jahn's „Mozart". Th. I., S. 399 u. ff.

führung im Bunde, der süsse, reine Wohllaut des seelenvollen Ausdrucks.

In der That, nach solchen Leistungen hatte selbst Julius Stockhausen keinen leichten Stand, und nur ein so vollendeter Sänger wie er vermochte mit der Männerstimme neben dem bezaubernden Glanze des Soprans einen solchen Eindruck zu machen, dass, um mit Dryden zu sprechen, Cäcilia und Timotheus den Preis theilten. In der Arie aus Händel's Oper „Ezio" (1732): „*Nasce il bosco*", einem wahren Prachtstücke, bewährte er auf noch glänzendere Weise die Tonfülle seiner Stimme, als im „Elias", freilich auch wohl, weil der alte Meister so trefflich für Gesang zu schreiben wusste. In der zweiten Abtheilung (vor dem Schluss-Chor „Halleluja") erregte dann der bewundernswerthe Sänger durch den Vortrag dreier Lieder von Schumann („In der Fremde", „Intermezzo", „Waldesgespräch") eine Begeisterung, die in so anhaltenden Jubel ausbrach, dass er noch zwei Lieder („Mond" und „Frühling") zugab und dafür, eben so wie vorher die unübertreffliche Sängerin, mit allen möglichen Ovationen von der entzückten Menge überschüttet wurde.

Das Clavierstimmen und das menschliche Gehör-Organ.

Bei der ungeheuren Verbreitung des Claviers in allen seinen jetzigen Gestalten und Formen ist es von Wichtigkeit, die Musiker und die grosse Menge von Dilettanten über den Bau ihres Instrumentes, über die Behandlung desselben, namentlich in Bezug auf Stimmung, Erhaltung und Reparatur zu belehren. Bekanntlich sind von allen Instrumenten die Tasten-Instrumente Orgel und Clavier die einzigen, bei denen die Stimmung im Allgemeinen nicht von dem Spieler bewirkt wird; Clavierspieler und Stimmer sind in der Regel zwei verschiedene Personen, und dadurch, so wie durch die Unmöglichkeit, im Augenblicke des unmittelbar bevorstehenden Vortrages das Pianoforte rein zu stimmen, vollends der schwankend werdenden Reinheit durch einen Druck des Fingers am Wirbel der Saite nachzuhelfen, steht der Pianist gegen den Geiger im Nachtheil. Dennoch ist die Kenntniss des Baues des Claviers und der Methode des Stimmens auch für den Pianisten nothwendig, in hohem Grade nützlich aber jedem Besitzer eines Instrumentes, weil die Erfahrung lehrt, welch eine Menge von guten Pianofortes durch Mangel an richtiger Behandlung, Vernachlässigung und Verwahrlosung unbrauchbar wird.

Wir empfehlen dessbalb allen Clavierspielern, Stimmern und Clavierbesitzern die deutsche Bearbeitung des geschätzten Werkes: *L'Accordeur* von Armelino, welche unter dem Titel:

Die Kunst des Clavierstimmens u. s. w. 84 S. kl. 8. mit 9 Notentafeln und 25 Figuren in Weimar bei B. F. Voigt. 2. Auflage, 1863,

erschienen ist.

Das Büchlein enthält nach einer Einleitung über den Bau des Instrumentes 1. „Die Lehre von der Stimmung" (S. 6—36); 2. „Die Technik der Stimmung" (S. 38—52), und ferner recht belehrende Abschnitte über „Ausbesserung und Wiederherstellung der Instrumente", „Erneuerung des Claviers", „Erhaltung desselben" und über „Beurtheilung und Wahl" eines Claviers.

Die Beschreibung des Instrumentes ist natürlich keineswegs erschöpfend, weil eine Anweisung zur Fabrication hier gar nicht beabsichtigt wurde. Was dabei über das Verhältniss des Pianino zum Tafelclavier gesagt wird, ist zu berücksichtigen. „Es ist ein falsches Vorurtheil, welches bis jetzt noch nicht ganz beseitigt ist, wenn man glaubt, das Pianino stehe in der Dauerhaftigkeit der Tafelform nach; im Gegentheil, wenn das Pianino von einem guten Fabricanten gebaut worden ist, so übertrifft es sogar die Tafelform an Haltbarkeit, vorausgesetzt, dass es an einem angemessenen Orte aufgestellt wird, wo es nicht zu sehr der Hitze oder der Feuchtigkeit unterworfen ist. Es wird dieser Irrthum grösstentheils von den älteren Stimmern verbreitet, welche sich weniger um die Construction der Pianino's bekümmern und, weil dasselbe beim Stimmen mehr Aufmerksamkeit erfordert, als Flügel- und Tafelform, oft nachlässig stimmen und dann den Besitzer der Pianino's glauben machen, es liege an den Instrumenten und taugten dieselben nichts. Der Unterschied, dass der Arm beim Stimmen der übrigen Instrumente auf dem Stimmstocke ruht, während bei den Pianino's die Bewegung frei geschehen muss, erschwert allerdings das Stimmen in etwas. Es muss hauptsächlich die Aufgabe des Stimmers sein, sich mit der inneren Einrichtung der Pianinos vertraut zu machen, so wie beim Drehen des Wirbels die Bewegung recht frei zu führen, damit der Wirbel nicht heruntergedrückt wird, was für das Instrument sehr nachtheilig ist."

Dem wissenschaftlichen Abschnitte („Lehre von der Stimmung") müssen wir nachrühmen, dass er in den Capiteln über die Theorie des Tones, die Schwingungs-Verhältnisse, die Entfernung der Intervalle, die Temperatur, die Partition oder Theilung beim Stimmen, die Gegentheilung, den Unterschied der Stimmung nach oben oder nach unten—die Hauptsachen ohne zu sehr ins Einzelne gehende Fachgelehrsamkeit recht klar und anschaulich zu Verständniss bringt. Als allgemein interessant und als Probe

der Darstellung mögen hier die Bemerkungen über das menschliche Gehör wie sie sich an verschiedenen Stellen finden, stehen.

„Unser Gehör vermag nur solche Töne genau zu erfassen und von einander zu unterscheiden, deren Oscillationsschnelligkeit sich innerhalb gewisser Gränzen hält.

„Der tiefste in der Musik zur Anwendung kommende Ton, das zweigestrichene *c* einer sechszehnfüssigen gedeckten Orgelpfeife, macht $16\frac{1}{2}$ Schwingungen in der Secunde und erzeugt Schallwellen von 64 Fuss Länge, während der höchste erkennbare Ton, das sechsgestrichene *c*, 8448 Schwingungen in der Secunde macht und Schallwellen von nur 18 Linien hat. Zwischen diesen beiden äussersten Tönen liegen die neun Octaven unserer Musik. Nur höchst selten ist ein Ohr so ausnehmend fein organisirt, dass es noch höhere oder tiefere Töne richtig zu unterscheiden vermöchte; den meisten Gehören bildet alles, was diese Gränzen überschreitet, nur ein unbestimmbares Pfeifen, Zischen oder Brummen.

„Ausser dieser Umfangsgränze ist jedoch unserem Gehörsvermögen noch eine andere gesetzt, der zufolge es unempfindlich ist für ausnehmend kleine Verschiedenheiten und Unreinheiten in den Schwingungs-Verhältnissen der Töne, und nur solche mit Sicherheit unterscheidet, zwischen denen ein gewisser grösserer Abstand Statt findet. Auf dieser glücklichen Unempfindlichkeit unseres Gehörssinnes beruht allein die Möglichkeit unserer ganzen Musik, die, wie wir sehen werden, zum grossen Theile aus unreinen Tonverhältnissen besteht und daher einem vollkommen richtig erfassenden Ohr geradezu unerträglich sein müsste.

„Die schallenden Bewegungen eines Körpers sind entweder einfache Schwingungen des ganzen Körpers oder Partialschwingungen einzelner Theile desselben, durch Ruhepunkte oder Schwingungsknoten von einander getrennt; jene sind wesentlich und geben den Grund- oder Hauptton, diese sind unwesentlich und geben andere Töne, Terz, Quinte, Octave u. s. w. Ein geübtes Ohr unterscheidet bei einer stark angeschlagenen, etwas langen und dicken (tiefen) Saite ausser dem eigentlichen Tone (Grund- oder Hauptton) derselben nicht allein dessen Ober-Octave, sondern auch noch mehrere andere deutliche Töne, als: eine sanftmitklingende gedoppelte Quinte, eine dreifache Terz, nicht selten auch eine noch höhere kleine Septime u. s. w. Ein unbegränztes Gehörs-Vermögen würde bei jeder angeschlagenen Saite auch sämmtliche Töne der ganzen Tonleiter in verschiedenen Höhen mitklingen hören, denn sie alle klingen auch wirklich mit, und der uns meist allein hörbare Grundton der Saite ist eigentlich nur das letzte Product aller anderen. Diese Erscheinung hat ihren Grund in den ungleichen und sehr complicirten Schwingungs-Verhältnissen der verschiedenen Theile der Saite. Neben der Hauptbewegung der ganzen Saite nämlich, welche den Grundton erzeugt, haben die einzelnen Theile derselben in verschiedener abnehmender Länge noch ihre besonderen, unabhängigen Schwingungen, denen jene Nebentöne entsprechen. Es verhält sich dies so: die äussere Kraft, welche die Saite oscilliren macht, bringt nicht sofort die ganze Länge derselben auf einmal in Bewegung, sondern zunächst nur den Punkt, auf den sie unmittelbar wirkt und von dem aus die Vibration sich erst weiter fortpflanzt. Da nun die Schnelligkeit der Schwingungen stets im umgekehrten Verhältnisse zur Länge der schwingenden Saite steht und zunächst nur jene kleine, unmittelbar angeschlagene Stelle vibrirt, so wird, dieser Oscillations-Geschwindigkeit entsprechend, der erste erzeugte Ton auch bei einer sehr langen und dicken Saite stets ein ausnehmend hoher sein. Von diesem Punkte weiter schreitend, ergreift die Bewegung immer grössere begränzte Theile der Saite, bewirkt also neben jener ersten und schnellsten Oscillation noch vielfache andere, gradweise abnehmende, denen tiefere mitklingende Töne entsprechen, bis endlich die Bewegung sich der ganzen Saite mitgetheilt hat, deren langsamste und mächtigste Schwingungen den Grund- oder Hauptton erzeugen, welcher vermöge seiner überwiegenden Kraft alle anderen mitklingenden Töne deckt und dem aufmerksamen Beobachter nur diejenigen der nächstliegenden noch erfassen lässt, die durch verhältnissmässig einfache und grosse Theilungen der ganzen Saite entstehen und deren Schwingungen am öftesten mit denen des Grundtones zusammenfallen.

„Somit ist also der Hauptton einer Saite eigentlich der zuletzt erzeugte, was wir aber der ausnehmenden Schnelligkeit wegen, mit welcher die Bewegung sich fortpflanzt und der ganze Vorgang Statt findet, nicht sinnlich wahrnehmen können.

„Da es sich bei der Herstellung der gleichen Temperatur nur darum handelt, ein Comma oder Neuntelton der Art unter die zwölf Quinten zu vertheilen, dass jede derselben um ein Zwölftel-Comma oder $\frac{1}{108}$ abgeschwächt wird, so hätte es gar keine Schwierigkeit, genau zu berechnen, wie viele Schwingungen eine richtig temperirte Quinte in einer bestimmten Zeit weniger machen müsste, als eine reine Quinte; allein eine solche Berechnung würde praktisch zu gar nichts dienen, weil es ganz unmöglich ist, die wirklichen Schwingungen der Saite mit dem Auge zu verfolgen und zu zählen, und man hat daher beim Stimmen keinen anderen Führer, als das Gehör. Die zu bewirkende Abweichung von der vollkommenen Reinheit ist jedoch so ausnehmend gering, dass auch ein sehr geübtes Ohr

schwerlich das rechte Maass einhalten würde ohne äussere Hülfe, und diese findet es in der Schwebung.

„Wenn zwei Saiten in vollkommenem Einklange zu einander stehen, so geben sie beim Anschlagen der Taste einen klaren, festen, reinen Ton. Waltet zwischen den beiden Saiten ein grösserer Abstand, so unterscheidet man beim Anschlagen deutlich die beiden verschiedenen Töne. Erhöht man nun durch langsam fortgesetztes Anspannen die tiefere Saite, so vermindert sich der Abstand zwischen den beiden Tönen allmählich so, dass man ihn nicht mehr deutlich zu erfassen vermag; allein an die Stelle des bisherigen offenbaren Missklanges tritt jetzt ein eigenthümliches Beben oder Zittern der Saiten, die Schwebung andeutend, dass die Differenz zwischen den beiden Tönen äusserst gering ist und sie sich dem Einklange sehr nähern, ohne ihn jedoch schon erreicht zu haben. Dieses Zittern, Anfangs stärker und lebhafter, wird immer schwächer und langsamer, je näher die Töne einander kommen, und verschwindet endlich ganz mit dem Eintritte des reinen Einklanges. Treibt man nun die Saite noch höher, so stellt sich natürlich auch sogleich wieder eine sanfte Schwebung ein, die mit der zunehmenden Entfernung von der Reinheit immer stärker wird, bis sie endlich dem offenbaren Missklange weicht. Im ersten Falle schwebt die zu stimmende Saite unterwärts, im letzten oberwärts.

„Man beachte wohl: weil eben die Differenz zwischen den zwei Saiten in solchem Falle so ausnehmend gering ist, dass ihr Vorhandensein uns überhaupt nur durch jene Unruhe, jenes Schweben kund wird, so vermag man auch nicht durch das Gehör zu entscheiden, welche von beiden unterwärts und welche oberwärts schwebt, sondern wir wissen dies nur dann, wenn wir die tiefer stehende Saite aus dem offenbaren Missklange der anderen bis zur Schwebung genähert haben, wo sie dann noch mehr oder weniger unterwärts schwebt, oder wir haben sie über den bereits erreichten vollkommenen Einklang hinaufgetrieben, wo sie dann oberwärts schwebt. Die mechanische Operation allein also belehrt uns hierüber.

„Diese zitternde, bebende Unruhe oder Schwebung findet jedoch nicht allein zwischen zwei Saiten Statt, deren vollkommener Einklang um ein Geringes gestört ist, sondern er wird einem geübten Ohr auch zwischen zwei an sich reinen Tönen bemerklich, wenn ihr reines Consonanz-Verhältniss eine geringe Abweichung erlitten hat. Am deutlichsten wahrnehmbar ist dies nach der Octave bei der Quinte. Bilden zwei Saiten oder zwei Töne eine vollkommen reine Quinte zu einander, so lässt sich bei ihrem gleichzeitigen Erklingen keinerlei Unruhe vernehmen, die Töne sind fest und klar; sobald aber das richtige Verhältniss gestört ist und der eine Ton etwas höher oder tiefer wird, tritt auch hier beim gleichzeitigen oder schnell auf einander folgenden Erklingen beider Töne jene Schwebung ein und verstärkt sich bei zunehmender Differenz, bis endlich der Abstand dem Ohr als deutlicher Missklang erkenntlich wird. Das Gleiche gilt von allen anderen Consonanzen, obwohl die Schwierigkeit der Wahrnehmung ihrer Schwebung in dem Verhältnisse zunimmt, als sie überhaupt dem Grundtone weniger verwandt sind; sehr erkennbar bei der Octave und der Quinte, vermindert sich ihre Deutlichkeit bei der Quart und Terz und verliert sich bei der Sexte.

„Das erste Erforderniss eines Stimmers ist ein sicheres, scharfes, gesundes Gehör. Das zu dieser Kunst so unerlässliche reine musicalische Gehör ist aber keineswegs eine so unbedingt allgemeine menschliche Eigenschaft, wie man wohl anzunehmen pflegt, und mit dem blossen, gewöhnlichen Hören noch eben so wenig gegeben, als die Fähigkeit der richtigen und genauen Farben-Unterscheidung mit dem Sehen. In beiden Fällen kann ein Mensch sehr leicht durchs ganze Leben wandeln, ohne sich der Mängel seines Sinnesorgans bewusst zu werden, und wie es tüchtige Zeichner gibt, die Grün von Roth nicht unterscheiden können, so gibt es auch geschickte Clavierspieler, die erst nach Jahren ganz zufällig einmal darauf aufmerksam werden, dass sie die Töne anders hören, als die übrigen Menschen, oder unfähig sind, feinere Unterschiede der Höhe oder des Klanges zu erfassen. Das Instrument mit seinen fertigen Tönen bot ihnen keine Gelegenheit, sich über die Verschiedenheit des Eindrucks, den diese auf sie selbst und auf Andere machen, zu belehren, und sie mussten annehmen, dass Jedermann die Töne eben ganz so höre, wie sie. Wer dagegen Singen oder ein Instrument erlernte, auf dem er die Töne nach dem Gehör selbst erst bilden muss, der konnte freilich nicht lange in Zweifel über die etwaigen Gebrechen seines Ohrs bleiben. Sich über diesen Punkt Gewissheit zu verschaffen, ist folgende Weise die einfachste: Man drehe mittels des Stimmhammers den Wirbel einer Saite der Mittellage langsam ganz wenig von der Rechten zur Linken, d. h.: man lasse die Saite etwas herunter, und versuche, ob man nun beim Anschlagen der Taste die hiedurch entstandene Unreinheit des Tones und beim Pizzicato-Anreissen der nachgelassenen Saite, so wie der anderen desselben Tones den Unterschied zwischen ihnen deutlich vernimmt. Sollte man trotz aller Aufmerksamkeit dennoch die Abweichung nicht mit Sicherheit unterscheiden können, so mag man alle ferneren Bemühungen nur sogleich aufgeben, denn es fehlt ein richtig organisirtes Gehörorgan. Besteht man jedoch diese erste allgemeine Probe, so wird man wohl thun, sie noch etwas fortzusetzen, um das Gehörvermögen genauer zu untersuchen. Man lässt nun die Saite so weit herab, dass ein recht auffälliger,

greller Misston beim Anschlagen entsteht, und zieht sie nun langsam in kleinen Absätzen hinauf, die anderen zwei Saiten (bei dreisaitigem Bezug) einstweilen dämpfend. Mit jedem der kleinen Absätze schlägt man die Taste an und lauscht, ob man die Veränderung deutlich wahrnimmt; man macht die Absätze grösser und kleiner, immer aufmerkend, ob der Eindruck, den das **Ohr** empfängt, der Bewegung der **Hand** entspricht, denn diese bildet den Probirstein. Hat man so die Saite bis in die Nähe des Tones wieder hinaufgebracht, so lässt man auch die zweite Saite frei und dämpft nur die dritte. Nun spannt man unter stetem sanftem Anschlagen die erste äusserst langsam weiter, bis der Missklang allmählich schwindet und statt seiner die **Schwebung**, jene eigenthümliche, zitternde, pulsirende Bewegung zwischen den beiden Saiten eintritt. Es bedarf für ein noch ungeübtes, wenn auch ganz gesundes Ohr der ungetheiltesten Aufmerksamkeit, um diese Erscheinung wahrzunehmen, die, je näher die beiden Saiten dem reinen Einklange rücken, um so schwächer und verschwimmender wird, bis sie endlich der hellen, klaren Uebereinstimmung weicht. Vermag man nun die hier geschilderten feinen Nuancen des Tones, ob auch nur annähernd, zu erfassen, so kann man über sein Gehör beruhigt sein, denn, wie jede andere menschliche Fähigkeit, gewinnt es durch Uebung und Ausbildung an Schärfe, Sicherheit und Feinheit. Es verlangt aber eine eben so schonende und sorgsame Behandlung als fleissige Uebung. Man hüte sich, das Ohr, namentlich im Anfange, übermässig anzustrengen, und unterbreche die Uebungen, sobald man fühlt, dass die genaue Unterscheidung der Tonabstände schwerer fällt, als vorher. Uebrigens muss man auch nicht vergessen, dass keineswegs jede Stunde einer derartigen Beschäftigung gleich günstig ist; Unwohlsein, üble Laune, ja, eine blosse Zerstreutheit und öfter noch ganz unbekannte Ursachen können in solcher Weise auf unser Gehör wirken, dass es ganz unfähig wird, die Verhältnisse der Töne richtig zu beurtheilen. Man lasse sich daher nicht von ungemessenem Eifer hinreissen, sondern arbeite mit gehörigen Ruhepausen und wähle die günstige Zeit."

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Oper „Lorelei", von **Geibel** für Mendelssohn gedichtet, in Musik gesetzt von **Max Bruch** aus Köln, wird am **Sonntag** den 14. d. Mts. zum ersten Male in **Mannheim** aufgeführt.

Mainz. Herr **Friedrich Marpurg** hat die Capellmeister-Stelle am hiesigen Stadttheater, dessen Direction der grossherzogliche Hoftheater-Director Herr **Tescher** führen wird, wieder übernommen.

Gustav Schmitt's Oper „*La Créole*" ist von der kasseler Hofbühne zur Aufführung angenommen worden.

Man beabsichtigt in **Hamburg** einen grossen Concertsaal zu bauen. Die dazu nöthigen Geldmittel sind zum grossen Theile bereits aufgebracht.

München. Am 1., 2. und 3. October dieses Jahres wird hier ein grossartiges Musikfest Statt finden, für welches bereits **Joachim** und **Stockhausen** gewonnen sind. Auch Frau **Clara Schumann** wird höchst wahrscheinlich das Fest durch ihre Mitwirkung verherrlichen helfen. Die zwei ersten Concerte werden im Glaspalaste, das dritte, ein so genanntes Künstler-Concert, dagegen im grossen Odeonsaa'e Statt finden. Wer dem im Jahre 1855 ebenfalls im Glaspalaste abgehaltenen Musikfeste beigewohnt und sich von der Vortrefflichkeit der zu Gebote stehenden künstlerischen Mittel, so wie von der vollendeten Ausführung aller damals unter **Franz Lachner's** Leitung vorgeführten Tonwerke überzeugt hat, wird nicht den geringsten Zweifel hegen, dass das bevorstehende Fest dem Musikfeste von 1855 nicht nur nicht nachstehen, sondern sicherlich dasselbe in jeder Hinsicht noch übertreffen wird. Einen besonderen Reiz wird die Aufführung der grösseren Werke mit Chor durch die in Aussicht gestellte Begleitung einer vorzüglichen Orgel gewinnen, deren Aufstellung zu diesem Zwecke im Glaspalaste bereits gesichert ist. [Dem Vernehmen nach wird die Orgel des Herrn **Sonreck** aus **Köln**, welche in der Tonhalle bei dem Musikfeste in Düsseldorf von Herrn Musik-Director **Franz Weber** bei dem Elias u. s. w. gespielt wurde, in München aufgestellt werden.]

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 25. **KÖLN, 20. Juni 1863.** **XI. Jahrgang.**

Die Nachblüthe der deutschen Tonkunst*).

Noch mehr, wie das in der älteren französischen Declamations-Oper begründete Musik-Drama, ist die Programm-Musik eine dem innersten deutschen Wesen fremde Erscheinung; ihr moderner Erfinder ist der Franzose Berlioz, und Liszt, der ja auch seine Bücher französisch schreibt, zeigt sich in der „symphonischen Dichtung“ dem französischen Geiste verwandt. Die Programm-Musik, die Abart der Instrumental-Musik, welche, um verstanden zu werden, einer besonderen Erklärung bedarf, verläugnet, indem sie zugleich das jeder Kunstübung nothwendige Formgesetz für nichts achtet, den ersten und wesentlichen Zug deutscher Instrumental-Musik: die Idealität. Mit welchem Grunde sich die Pfleger und Vertreter dieser Richtung auf Beethoven berufen, darauf glauben wir bereits zur Genüge geantwortet zu haben, und was Schumann betrifft, so ist man eben nur auf dessen unkünstlerische Anfänge zurückgegangen. Die von dem heidelberger Studenten geschriebenen „Papillons“ (Op. 2) erschienen Brendel wirklich so bedeutsam, dass er, der sonst nichts von Schumann näher bespricht, sie (a. a. O. S. 506 ff.) „besonders hervorheben“ zu müssen glaubte**).

Die späteren Compositionen Schumann's sind von der Tendenz, Begebenheiten in äusserlicher Folge abzuschildern, durchaus frei. Er erklärt sich ausdrücklich gegen die Berlioz'schen Programme, die ihm „alle freie Aussicht benahmen“, und selbst die Ueberschriften einzelner Tonstücke will er nicht allgemein angewandt wissen; er verwahrt sich dagegen, dass man, was seiner Persönlichkeit entsprach, nun auch sofort zur Regel erhebe. „Ein nicht gutes Zeichen für die Musik bleibt es immer, wenn sie einer Ueberschrift bedarf; sie ist dann gewiss nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch irgend eine äussere Vermittlung angeregt. Dass unsere Kunst gar Vieles ausdrücken, selbst den Gang einer Begebenheit in ihrer Weise verfolgen könne, wer wird es läugnen? Die aber,

*) So lautet die Ueberschrift des 15. Capitels der „kurzen Geschichte der Musik“ von Dr. Jos. Schlüter, welche demnächst im Verlage von W. Engelmann in Leipzig erscheinen wird. Wir machen mit Vergnügen auf diese Schrift (von etwa 220 Seiten) durch auszugsweise Mittheilung des Schlusses des letzten Capitels aufmerksam. Dieses Bruchstück allein wird den Leser schon in Stand setzen, auf die gesunden Ansichten zu schliessen, welche das Ganze durchdringen, und er wird der Erscheinung des Buches um so mehr mit Verlangen entgegen sehen, als es Zeit ist, die Irrlehren anderer Compendien der Musikgeschichte aus den Conservatorien zu verdrängen. Die Redaction.

**) „Der Inhalt, das Phantasiebild, welches zu Grunde liegt, ist die Schilderung eines Balles, natürlich nicht (?) eine äusserliche Copie, nicht ein Abmalen der Ereignisse durch Töne, sondern Schilderung des Eindrucks, der Stimmungen bei einem Balle. — — Hin und wieder zwar werden auch Aeusserlichkeiten gezeichnet, aber es verschwimmt im Ganzen Subjectives und Objectives phantastisch in einander. — — Die erste Nummer, ein langsamer Walzer, spricht schon diese nächtliche Phantasterei und Träumerei ganz entschieden aus: schon in dieser Kleinigkeit ist Schumann's Individualität ausgeprägt. Ihr voran geht eine kurze Einleitung in vier Tacten; die Empfindung beim ersten Eintritte in den Saal scheint mir darin dargestellt. Die Tanzenden treten aus einander in Nr. 2, die Versammlung wogt bunt durch einander. In Nr. 3 springt Bajazzo herein und macht allerlei täppische Geberden. Eine Nummer leidenschaftlicheren Ausdrucks, 3/4-Tact, dann eine träumerische Polonaise führen weiter in die Mitte der Situation. In Nr. 10 erklingt die Ballmusik nur noch von fern; in einem Nebenzimmer entspinnt sich ein zärtliches Zwiegespräch. Die Liebenden kehren zurück in den Ballsaal. Die Thüren werden geöffnet und die Tanzmusik wird wieder hörbarer. Es folgt eine Polonaise von stürmischerem, lebendigerem Charakter im hellen *D-dur*, das Ganze beschliesst der Grossvater-Tanz. Die Melodie des Walzers, welcher die Scene eröffnete, lässt sich gemeinschaftlich mit diesem wieder hören; endlich entfernen sich die Gäste und es wird stiller. Die Lichter verlöschen, es schlägt 6 Uhr (im hohen *A* des Discants), der letzte Gast schleicht nach Hause, ein Ton nach dem anderen verklingt.“ Wir fragen, ob das nicht eine ganz äusserliche, realistische Schilderung ist? es fehlte nur noch, dass wir erführen, wann der Ball angefangen und wie die Damen Toilette gemacht!

welche die Wirkung und den Werth der so entstandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe, sie brauchen nur die Ueberschriften wegzustreichen." In der That fällt der Werth dieser angeblich „charakteristischen" Musik durch die einfache Bemerkung zusammen, dass die meisten Ueberschriften nachträglich erfunden werden; nur sind die neuen „Tondichter" selten so aufrichtig, wie jener, der unseren Rath begehrte, ob er seine neu verfertigte Ouverture „Minna von Barnhelm" oder „Clavigo" überschreiben solle, oder der von Ambros („Gränzen" u. s. w. S. 136) aufgeführte, „ziemlich renommirte" Pianist, der in der Wahl des Titels für eine grosse Etude nur noch zwischen „Abd-el-Kader" und „Der Rheinfall bei Schaffhausen" zweifelhaft war. *„Une fille est-elle dépourvue de beauté, d'esprit et de dot, on nous vante son caractère."*

Hector Berlioz, nicht „einer der", sondern der „Hauptträger der neueren Entwicklung", welche den Mangel idealer Grösse und künstlerisch einheitlicher Gestaltung durch sinnliche Illusion und „grossartiges Detail", das Incorrecte der Zeichnung durch ein reicheres Colorit ersetzen zu können meint, wurde in einem Städtchen des Isère-Departements am 11. December 1803 geboren. Nach dem Willen seines Vaters, der selbst Arzt war, sollte er in Paris Medicin studiren, aber es wollte nicht. Als ihm in Folge seiner Erklärung jede Unterstützung von Hause entzogen wurde, liess er sich einige Monate als Chorist bei einem Vaudeville-Theater gebrauchen, gab dann Singstunden und brachte es so endlich doch dahin, dass er seine Studien im Conservatorium vollenden konnte. Er erhielt (1830) für seine Cantate „Sardanapal" den Preis und ein Reise-Stipendium nach Italien. Im Jahre 1832 nach Paris zurückgekehrt, brachte er daselbst seine Symphonieen: *„Sinfonie fantastique. Episode de la vie d'un artiste"*, und: *„Harold en Italie"*, zur Aufführung. Beide schildern eigene Erlebnisse: jene seine in wilder Leidenschaft für eine Schauspielerin erzeugten Traumgesichte (endend mit Henkermarsch, Guillotine und Hexensabbat), diese, mit obligater Bratsche (Harold!), die in Italien von Land und Leuten empfangenen Eindrücke: Harold im Gebirge, Scenen der Melancholie, des Glückes und der Freude — Pilgerzug — Ständchen in den Abruzzen — Orgie der Banditen. Mit Byron's Childe Harold (4. Gesang) hat die Symphonie weiter nichts gemein, er hätte sie eben sowohl, wie Ambros sagt, *Berlioz en Italie* oder auch nach der gewöhnlichen Weise ganz allgemein *Souvenirs d'Italie* überschreiben können.

Ein ganzes Dichterwerk, Shakespeare's „Romeo und Julie", durch die Mittel des Orchesters zur Darstellung zu bringen, versuchte Berlioz in der „dramatischen Symphonie" *Roméo et Juliette.* Auf die Einleitung über die erste Scene der Tragödie (*Dispute*) und einen vom Chor gesungenen „Prolog" mit zwei eingelegten Liedern (Strophenlied für Alt: Lob der Liebe, Italiens und Shakespeare's — Tenor-Solo: „Erzählung von der Fee Mab") folgen, wiederum durch Chor- und Instrumentalsätze erläutert und verbunden, die Hauptscenen des Drama's: Romeo's Melancholie, Ball bei Capulet — die Balconscene — die Fee Mab (ein der Erzählung Mercutio's entnommenes Motiv) — die Scene in der Gruft. Berlioz hat seine Absicht, Shakespeare musicalisch zu reproduciren, nicht erreicht, denn er verstand es nicht, die Menge der nur durch die genaueste Kenntniss der Dichtung verständlichen Einzelheiten unter die Einheit einer künstlerischen Idee zu sammeln, d. h. das Einzelne nach den Gesetzen der musicalischen Construction zu gruppiren und zu einem harmonischen Ganzen zu ordnen. Daher that er besser, in der Faust-Legende die symphonische Form nicht anzuwenden und sich auf die Wiedergabe einzelner Scenen zu beschränken: Einleitung, Rakoczy-Marsch (statt des Soldatenliedes), Bauerntanz unter der Linde, Mephisto's Floh- und Rattenlied u. s. w.

Als originel erfundene Musikstücke — in strengem Bezuge auf das Ganze beide *hors d'oeuvre* — sind der Rakoczy-Marsch und das Scherzo *„La fée Mab"* berühmt geworden, gekannt wenig. Berlioz berechnete die Effecte seiner Instrumentation für eine so starke Besetzung (mindestens fünfzehn erste und eben so viele zweite Violinen, zehn Violen u. s. w.), dass, von Anderem abgesehen, seine Werke schon desshalb keine Verbreitung finden konnten. Als er aber auch in Paris „keine nachhaltige Theilnahme fand", d. h. als die Franzosen es satt hatten, unternahm er im Jahre 1843 eine Kunstreise nach Deutschland, kam jedoch hier, wie Brendel meint, noch zu früh. „Man war damals bei uns noch nicht reif für die Berlioz'schen Neuerungen." Das Einzige, womit Berlioz gleich damals Anerkennung gewann, war das glänzende, phantastische Colorit, das er seinen an sich wenig bedeutenden Compositionen zu geben wusste. Unter den Wenigen, die für ihn als Componisten eintraten, war auch Liszt. Dieser lud ihn sogar im Jahre 1852 nach Weimar, wo unter seiner Leitung die Romeo-Symphonie, die Faust-Legende und die Oper „Benvenuto Cellini" (deren zweites Finale der Carneval) zur Aufführung gelangten. — Das einzige gesunde und einheitlich gedachte Werk, das die durch Berlioz begründete Richtung hervorgebracht, ist die Symphonie-Ode *„Le Désert"* (die Wüste) von Félicien David (geb. 1810); die späteren Symphonie-Cantaten: „Moses auf Sinai" und „Columbus", hatten, wie auch seine Opern, nur geringen Erfolg.

War bei Berlioz noch Einiges anzuerkennen, so führt uns die „Symphonische Dichtung" Liszt's hart an die

Gränze, wo die Musik Kunst zu sein aufhört; sie wird durch principielle Bevorzugung des Gedankenhaften, „Hochsymbolischen“ Negation ihrer selbst — *cogitat, ergo non est.* „Musik des Geistes“, die dem Geiste das Wort und der Musik die Seele nimmt! Dass Liszt für musicalische Behandlung zum Theil höchst undankbare Stoffe wählte, ist bei Beurtheilung der symphonischen Dichtungen wohl zu berücksichtigen; zugleich aber wird man gestehen müssen, dass die in denselben herrschende Formlosigkeit keineswegs charakteristisch und durch den Gehalt bedingt war. Näher besehen, ist die symphonische Dichtung ein gar verwunderliches Gegenstück zur alten Suite: sie will als Ganzes etwas bedeuten, ohne im Einzelnen etwas an sich Klares und Verständliches gesagt zu haben. „Natürlich geht Alles in Einem Zuge ohne Unterbrechung fort und ein Theil geht und wächst in den anderen hinein, ohne es zu einer geschlossenen und gerundeten Gestalt gebracht zu haben — das Geschlossene und Gerundete ist eben erst die ganze symphonische Dichtung.“ So Ambros, der halbe Lobredner Liszt's, von den „Idealen“; ihm gehört auch das vortreffliche Wort: „Diese Werke sind nicht, sie bedeuten!“ Dass übrigens in der langen Reihe der symphonischen Dichtungen (z. B. im Faust, Tasso und Prometheus) auch annehmbare und wirksame Musikstücke vorkommen, ist bei einem Musiker wie Liszt wohl natürlich, der Eindruck des Ganzen aber bleibt leeres, schauerliches Missbehagen, das sich an manchen Orten selbst in ungehöriger Weise Luft zu machen gesucht hat. Als Virtuose ist Liszt eine einzige Erscheinung, als Schriftsteller gebührt ihm unter den Musikern eine hervorragende Stelle, als Componist blieb er, was er in seinen zahlreichen *Partitions de Piano*, Paraphrasen, Transscriptionen (Beethoven, Mendelssohn, Wagner, Meyerbeer, Verdi u. s. w.) gewesen war — Uebersetzer.

Was Liszt in der symphonischen Dichtung vergeblich, versuchten Andere, nach dem Beispiele Mendelssohn's und —Beethoven's, in der Ouverture, welche mit Aufgabe der speciellen Beziehungen den Gesammt-Charakter der Dichtung in wohl begränzten, musicalisch schönen Formen darstellen soll. Zu den besseren der letzthin erschienenen gehören die Gade's zu „Hamlet“ und „Michel Angelo“ [?], Schindelmeisser's zu „Uriel Acosta“ (diese allerdings stark an Meyerbeer erinnernd) und Wold. Bargiel's zur „Medea“, W. Taubert's zu Shakespeare's „Sturm“, K. Reinecke's zu „Alladin“ und „Dame Kobold“. Leider hat sich aber auch eine beträchtliche Zahl minder begabter Componisten dahinter gemacht, und geht das so fort, so werden wir bald für jedes Drama eine besondere Ouverture haben. Zum Schlusse kämen dann wieder die kleinen Ueberschrifts-Musiker, die poetischen Clavierspieler, welche in der frommen Absicht, einen poetischeren, charakteristischen Inhalt darzustellen, uns allein mit ihrem armen Ich quälen. „Sie toben, wie vom bösen Geiste getrieben, Und nennen's Freude, nennen's Gesang.“ Ihre Werke zeigen dem blödesten Auge die beiden Merkmale, woran Göethe vorzugsweise den Rückgang unserer Dichtungs-Epoche und ihre Auflösung, so wie die Unfruchtbarkeit der Dichter erkannte: die Ausbildung des Technischen und die Richtung nach dem Subjectiven (vgl. Gervinus' Geschichte der deutschen Dichtung, V, S. 659). Und auch bei den grösseren Werken haben gerade die gerühmten engeren Beziehungen der Musik zur Poesie nur einen subjectiven Grund, gerade diese neueste Errungenschaft hat Alles verrückt und durch einander geworfen, und es wird die höchste Zeit, es allseits zu erkennen, dass die Gränzen der Kunst nothwendig auch die Gränzen des Schönen sind*).

Wie in der Oper durch Wagner, so ist in der Instrumental-Musik durch Berlioz und Liszt das künstlerische Gleichgewicht zwischen der Form und dem geistigen Gehalte gestört, und unsicher schwankt die Kunst zwischen ihren entgegengesetzten Polen, einem crassen Realismus und einem abstracten Idealismus, ohne deren lebendige Mitte zu finden. Man ist im Princip weiter vorgeschritten, als in der Ausführung. Aber nicht welche Ziele sich der Künstler gestellt, was er sich bei seinem Werke gedacht, kann uns kümmern, sondern nur, was er kann und schafft: Anerkennung und ungeheuchelte Theilnahme wird er nur dann finden können, wenn er, was er wollte, auch wirklich mit den Mitteln seiner Kunst erreicht. „Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst“, sagt der grösste aller Kunst-Philosophen, Lessing, „kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihülfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist. Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historien, um Historien zu malen, und bedenken nicht, dass sie dadurch ihre Kunst zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der anderen Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, dass ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verliert.“

Bei den Nachahmern, den Componisten *à la* Liszt und Wagner, stellt sich die Sache natürlich erst recht schlimm. Diese Herren thaten, als brauche man sich nur bequem gehen zu lassen, um genial und modern zu sein, sie componiren im Grunde nicht mehr, sie poniren einfach und

*) „Welch ein Schweifen, welch ein Irren!
Alle Gränzen wild verwirren,
Unsre Zeit nimmts für Genie.
Tonkunst will Gedanken klingen,
Dichtkunst eitel Farben bringen,
Malerei malt Poesie.“ Eman. Geibel.

[*]

verlangen dann, dass man nach Anweisung des Programms oder der Ueberschrift etwas daraus mache. Was gemacht worden ist, braucht nicht mehr gemacht zu werden, und was gemacht werden kann, muss gemacht werden. Zum Glück ist aber die Zahl derer, welche sich mit gleichem Frevelmuthe an der Form versündigten, nur sehr klein, und ob sie auch triumphiren, dass ihre guten Freunde ihnen den Frevel gegen die heiligen Gesetze der Kunst als höheren Beruf und treue Förderung des Wahren und Schönen anrechnen und alle Andersdenkenden mit den Regulativen einer neu erfundenen Aesthetik, der „Aesthetik des Hässlichen“*), auf Leben und Tod verfolgen, es sollte uns eben keine Besorgniss einflössen. Die „neudeutsche Schule“, wie sie jetzt officiel genannt sein will, wird sich unzweifelhaft in eben so rascher Frist überlebt haben, wie die Sturm- und Drangzeit der siebenziger Jahre und das junge Deutschland der Literatur, und weit eher ist zu besorgen, dass, was allein noch in R. Wagner's bekannten Werken als ein gesunder und bildungsfähiger Keim liegt, unentwickelt bleibe, als dass es mit der angekündigten Freiheit und Gleichheit aller Kunst jemals Ernst werden könnte.

Aus Leipzig.

(Der Universitäts-Gesangverein der Pauliner unter Dr. Langer. — „Der Abt von St. Gallen“, komische Oper von G. Franz und Herther.)

In der kurzen Zeit unseres jetzigen Aufenthaltes war uns historischer Arbeiten halber nur verstattet, die wichtigsten musicalischen Erscheinungen zu berücksichtigen. Zu diesen gehört vor allen Dingen der gegenwärtige Standpunkt des Universitäts-Gesangvereins der Pauliner. Der Dirigent dieses Vereins, Herr Dr. Langer, welcher die seltene Gabe besitzt, den freien, keine Herrschaft vertragenden Sinn der Studenten mit einem vorzüglichen Tacte zu lenken und ihn für die classischen Tonschöpfungen unserer besten Meister zu begeistern, konnte in diesem Semester (um mit der Studentensprache zu reden) eine „Fuchs-Aufnahme“ bewerkstelligen, welche zu den schönsten Hoffnungen für die Aufführungen im künftigen Winter berechtigt. Der Verein besteht jetzt aus etwa hundert Studenten, die allwöchentlich im Universitäts-Gebäude ihre Uebungen halten. Mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit werden nur Gesänge von anerkannten Meistern studirt, z. B. von Gumpeltzheimer, C. M. von Weber, Mendelssohn, Schumann, Julius Rietz, M. Hauptmann, Ferd. Hiller u. s. w. Der Schriftführer des Vereins, Herr *Stud. theol.* Hausmann, erlangte nach vielfältigen Bemühungen von den Herren Verlegern die Berechtigung zu einer Miniatur-Ausgabe der besten Partituren für Männerchor, welche bis jetzt geschrieben worden sind. Natürlich darf dieses Büchlein, das *A* und *O* eines jeden Pauliners, nicht über den Kreis des Vereins hinaus verabreicht werden, sondern hat den Zweck, jedem Mitgliede Gelegenheit zu bieten, vermittels des Auges in den Geist der Compositionen einzudringen.

Zu Ehren-Mitgliedern hat der Verein nur hervorragende Tonkünstler. Von den hier lebenden Persönlichkeiten haben in den letzten Jahren z. B. M. Hauptmann, Julius Rietz u. s. w. die Ehren-Mitgliedschaft angenommen, und zuletzt ist sie auch Ferdinand Hiller angetragen worden, da der Verein die Verdienste dieses Meisters, obgleich er fern von Leipzig weilt, in ihrem ganzen Umfange zu würdigen weiss. — Das leipziger Gewandhaus könnte kaum ohne den Pauliner-Verein grössere Chorwerke zur Aufführung bringen, obgleich ihn natürlich ein ebenbürtiger Frauenchor zur Seite noch zu ganz anderen Leistungen veranlassen würde, wie wir sie erlebten, als Julius Rietz im Gewandhause das Scepter führte und mit unbeugsamer Energie allen ihm entgegenstehenden Widerwärtigkeiten die Spitze bot. Wir hoffen im künftigen Winter-Semester noch öfter Gelegenheit zu haben, die Leistungen dieser Corporation zu besprechen, und wünschen gegenwärtig allen jüngeren Paulinern, denen ja diese Blätter vor Augen kommen, ein wackeres, eifriges Streben zur Ehre und zum Gedeihen des Vereins, welcher mit Recht „der Stolz der Universität“ genannt wird.

Als zweite musicalische Erscheinung müssen wir eine im Stadttheater zu mehrmaliger Aufführung gelangte neue komische Oper in drei Acten berücksichtigen, welche den Titel trägt: „Der Abt von St. Gallen“, und von G.*

*) Aesthetik des Hässlichen. Von Karl Rosenkranz. Königsberg, 1853. Eine ästhetische Apologie des Hässlichen lag dem berühmten Philosophen fern genug: — es soll gerichtet werden. Von der Musik bemerkt er (S. 50) sehr treffend, dass sie, nächst der Poesie, unter allen Künsten am meisten dem Verfalle ins Hässliche Preis gegeben sei, und dasselbe gewinne hier vermöge der grösseren Leichtigkeit der Production und der Unsicherheit der Kritik noch mehr Boden, als in der Malerei. Das „Wohlgefallen am Hässlichen“, lesen wir auf der einen Seite 52, tritt dann hervor, „wenn ein Zeitalter physisch und moralisch verderbt ist, für die Erfassung des wahrhaften, aber einfachen Schönen der Kraft entbehrt und noch in der Kunst das Pikante der frivolen Corruption geniessen will. Ein solches Zeitalter liebt die gemischten Empfindungen, die einen Widerspruch zum Inhalt haben. Um die abgestumpften Nerven aufzukitzeln, wird das Unerhörteste, Disparateste und Widrigste zusammengebracht. Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Hässlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird. Thierhetzen, Gladiatorspiele, lüsterne Symplegmen, Caricaturen, sinnlich verweichlichende Melodieen, kolossale Instrumentirung, in der Literatur eine Poesie von Koth und Blut sind solchen Perioden eigen.“ Wäre der Verfasser Kenner der neueren Literatur, so würde ihm gewiss die Musik den reichsten Beitrag zu seinen Betrachtungen geliefert haben.

Franz gedichtet, von F. Herther in Musik gesetzt worden ist. Das bekannte Gedicht von Bürger hat dem Verfasser dieses Operntextes zum Vorwurfe gedient.

Im ersten Acte befinden wir uns auf der Abtei St. Gallen, wo die Landleute sich versammelt haben, um dem feisten Herrn Abt den Zehnten ihrer Aernte zu bringen und ihn um Fürbitte beim heiligen Benedict anzugehen. Der Abt drückt darauf in einigen Worten sein Wohlgefallen aus über die dargebrachten Gaben, kann jedoch dabei nicht unterlassen, seinen Feind, „den trotzigen Kaiser", als Feind der Kirche hinzustellen und ihn als böses Beispiel für die guten Sitten anzuführen. Er bezeichnet Letzteren als die Ursache, dass „statt Fasten — Schmausen und Zechen", „statt Mässigkeit — Völlerei", „statt keuscher Zucht — unsittlich Wesen" überhand genommen hätten. Den zornigen Eifer des Abtes unterbrechen Gudula, seine Haushälterin, und Hedwig, seine Nichte, mit den Worten: „Es dampfen die Schüsseln, Euer Mahl ist bereit", „worauf sich schnell sein Zorn zerstreut". Er treibt mit der grössten Hast die Landleute fort, um die Begierde nach Essen und Trinken zu befriedigen.

Der Abt wird jedoch noch zurückgehalten von einem jungen Hirten, Hans Bendix, der den Abt und dessen Haushälterin Gudula prellen will, um sein Liebchen Hedwig, die Nichte des Abtes, zu sehen und zu küssen. Der Abt, wüthend über die Verzögerung der Mahlzeit, fährt ihn barsch an:

„Was willst Du noch hier, Du frecher Gesell?
Marsch fort aus dem Kloster, marsch fort auf der Stell'!"

Hans Bendix erwiedert jedoch dem Abte:

„Ihr seid ein weiser, erleuchteter Mann
Und hört das Gräschen fast wachsen, sagt man",

durch welche Schmeichelei sich der Abt besänftigen lässt und dem Hirten Gehör gibt. Letzterer macht nun dem lüsternen Abte den Mund wässerig nach seinem schönen Liebchen, welches er aber erst dann heimführen könne, wenn er einen alten begehrlichen Gesellen und eine alte Matrone, deren Herz nach ihm in Liebesschmerz schmachte, geprellt habe. Der Abt merkt nicht, dass er selbst der zu foppende alte Geselle und die schmachtende Matrone seine Haushälterin Gudula sei; er räth daher dem Hans Bendix, um dessen Liebchen in seine eigenen Arme zu locken, dasselbe ins Kloster zu bringen, damit er das Herz des schönen Mädchens prüfen könne, ob es stark genug sei, Gefahren zu bestehen. Er ladet darauf den Hirten ein, sich mit ihm zum Mahle niederzusetzen, das unter einer Linde vor der Abtei bereitet wird. Nun hat Bendix vorläufig seinen Zweck erreicht, da er sich in der Nähe des Liebchens aufhalten kann. Die alte Gudula, in Liebe zu Bendix erglüht, bezieht das Verweilen des Hirten auf sich, indem sie singt:

„Bendix hat auch seinen Zehnten gebracht,
Und bleibt nun zurück, so wie ich gedacht!
Ich bring' auch die schönsten Gerichte zu Tisch,
Und der Wein in dem Humpen ist feurig und frisch.
Nicht für den Alten gab ich mir die Müh',
Nur für Bendix, für den ich in Liebe erglüh'.
Schläft erst der Alte sicher und fest,
Dann setzen wir heimlich uns nieder zum Rest."

Doch Hedwig kennt ihren Geliebten besser:

„Bald muss ich lachen, bald macht's mich bang,
Denn ich bin's, die seine Liebe errang.
Doch, um mich zu seh'n hier, kein Mittel es gibt,
Als dass er sich stellt in die Alte verliebt."

Nach der Mahlzeit, bei welcher sich der Abt weidlich gepflegt hat, verlangt dieser, dass ihm ein Lied vorgesungen werde. Hedwig entschuldigt sich mit einem Schnupfen, und so muss Gudula ein verliebtes Jägerliedchen vortragen, während Bendix seiner Hedwig verstohlen die Hand drücken kann. Unterdessen ist der Abt eingeschlafen, und Gudula setzt sich mit dem Liebespaare in eine Laube. Hier macht nun Hans Bendix, während der Abt im Schlafe noch fortkaut, seiner Hedwig eine Liebeserklärung und fragt sie, ob sie mit ihm aus dem Kloster ziehen wolle. Er richtet jedoch scheinbar seine Worte an Gudula. Vor Verlegenheit fehlen der Alten die Worte; desshalb antwortet Hedwig, scheinbar für Gudula sprechend:

„Sie, die Dich liebt mit Innigkeit,
Sie ist zu folgen Dir bereit.
Und tief liest sie in Deinem Blick,
Dort findet sie Frieden und Liebesglück."

„Dort finde ich Frieden und Liebesglück!" ruft Gudula schmachtend und gibt dann einen Rath, wie sie es anfangen wolle, um von dem Alten loszukommen. Sie sagt:

„Ich werd' ihn ärgern spät und früh,
Verbrennen den Braten, versalzen die Brüh';
Ich werd' ihm stören die Mittagsruh',
Und schläft er des Nachts — schnell lauf' ich hinzu
Und schreie mit greller Stimm' ihm ins Ohr:
Feuer! Mörder! der Feind ist vor'm Thor!
Ich will ihn so schauderhaft maltraitiren,
So ärgern und quälen und chicaniren,
Bis endlich er ruft in Raserei:
Fahr' hin zur Hölle und sei frei!"

„und dann", setzt sie schmachtend hinzu:

„Find' ich beim Liebsten Frieden und Ruh'!"

Der mittlerweile erwachte Abt hat aber diese Worte gehört. Er flucht und schimpft:

„Du Hexe, Du Furie, Du Satanas Du!"

und ruft schliesslich seine Klosterknechte, welche Hans Bendix hinauswerfen sollen. Ehe sich der aber packen lässt, droht er dem Abte, ihm sein Liebstes bald zu entreissen und ihm Küche und Keller zu leeren, und rettet sich auf einem ihm bekannten Pfade.

Hier schliesst der erste Act. Im zweiten Acte trifft Hans Bendix den im Walde verirrten Kaiser, welcher sich

für einen Krieger des Kaisers ausgibt, mit seinem Gefolge. Beide begegnen sich in ihren Wünschen. Der Kaiser will dem Abte gern was am Zeuge flicken und Hans Bendix will Rache nehmen. Letzterer führt also den fremden Krieger auf geheimen Pfaden durch den Wald zum Kloster. Die Scene ändert sich und man sieht Hedwig im Kloster, an ihren Liebsten denkend und sich alle Liebesscherze und Neckereien ausmalend, die sie mit ihm vornehmen wollte, wenn er bei ihr sässe. Zum Schlusse aber wird sie ernst und bittet die Heiligen um Schutz für ihren Geliebten. — Mittlerweile haben die Krieger ihren Weg zum Kloster gefunden. Hans Bendix führt sie durch eine geheime Pforte in den Klosterhof, und mit lautem Halloh schrecken sie den Abt und die Mönche aus dem Schlafe, holen die Weinfässer aus dem Keller und zwingen den Abt, ein Hoch auf den Wein und auf die Mädchen auszubringen. Wider Willen muss er gehorchen; als die Krieger ihm aber befehlen, den Kaiser leben zu lassen, weigert er sich entschieden, indem er sagt, dass er wohl auf das Verderben, nie aber auf das Wohl des Kaisers trinken werde. Da gibt sich der Kaiser zu erkennen. Von tödtlichem Schrecken ergriffen, sucht der Abt den Kaiser zu besänftigen. Letzterer lässt Gnade für Recht ergehen und gibt dem Abte, welchen „die Aeste eines Baumes doch nicht tragen würden", die bekannten drei Fragen (nach Bürger's Gedicht) zur Beantwortung auf. Zum Schlusse fordert der Kaiser die herbeigeeilten Bauern auf, die Hacke mit dem Schwerte zu vertauschen und ihm die Mauern und Burgen des Feindes zerstören zu helfen. Alles folgt dem Kaiser und auch Bendix, begleitet von seinem Liebchen Hedwig, schliesst sich dem Kriegszuge an.

Der dritte Act spielt drei Monate später zu Constanz, wo der Abt die drei Fragen beantworten oder im Falle des Unvermögens zum Eselsritt verdammt werden soll. Hedwig gibt ihrem Geliebten Bendix den Rath, den Abt zu retten, da er sich nur dadurch der Rache der Mönche entziehen und sie selbst von der Kirche gesegnet freien könne. Nach dieser Unterredung erscheint der früher so feiste Abt mager und abgehärmt; Gudula folgt ihm höhnisch und schreit ihm fortwährend ins Ohr, dass er jetzt die Rache des Kaisers fühlen werde. Hedwig, die mit Hans schon die Beantwortungen verabredet, hüllt ihren Geliebten in Mantel und Kapuze, schmückt ihn mit Käppchen und Kreuzchen wie einen Abt, und wird somit der rettende Engel. Sie wirft einen Kriegeranzug hin, mit welchem sich der ganz verwirrte Abt willenlos bekleiden lässt. Der Herold erscheint und entbietet den vermeintlichen Abt Hans Bendix vor den Reichstag. Hier thront der Kaiser und empfängt ihn so, wie es in dem Gedichte von Bürger geschildert wird. Der wirkliche Abt, als Krieger verkleidet, spielt an den Schranken lauschend eine äusserst komische Figur. Er fällt in Ohnmacht, als sich Hans Bendix bei Beantwortung der dritten Frage zu erkennen gibt. Der Kaiser, entzückt über den lustigen Schwank des Hirten, will diesen zum Abte einsetzen und den wirklichen Abt dennoch „zum Esel verdammen". Die schlaue Hedwig hilft aber wieder mit ihrem Mutterwitze aus. Sie stellt sich hinter ihren Geliebten und sagt ihm vor, was dieser getreulich nachspricht:

„Du kannst ja (ich kann ja) nicht lesen, nicht rechnen und schreiben,
Du weisst auch kein sterbendes Wörtchen Latein!
Und dann kann ja ein Abt auch sein Liebchen nicht frei'n!"

wodurch sich der Kaiser veranlasst fühlt, Hans Bendix in seinem Stande zu lassen. Dem Abte wird verziehen und ihm aufgetragen, den Bund der Liebenden zu segnen. Gudula, als die am meisten Gefoppte, muss auch Ruhe und Frieden halten, da der Kaiser jeden Friedensstörer zum Eselsritt verdammt hat.

Mit einem freudigen Tutti: „Des Friedens Sonne Allen scheint!" schliesst die Oper.

Die Musik von Herther legt zwar nicht von grosser Originalität Zeugniss ab, sie zeigt aber, dass der Componist tüchtige Studien gemacht hat. Im ersten Acte ist namentlich die komische Scene in der Laube, wo Hans Bendix seine Liebeserklärung anbringt, von reizender Wirkung. Auch das Jägerliedchen der Gudula ist formel gewandt und natürlich componirt. Im zweiten Acte sind die Kriegerchöre mit dem Solo des Abtes als gut gearbeitete Musikstücke hervorzuheben, und im letzten Acte zeichnet sich das Finale durch Kraft und Frische aus. Die Gewandtheit, mit Kenntniss für die Singstimmen zu schreiben, ist in der Oper durchweg wahrzunehmen; doch verleitet sie den Componisten, manche Nummern, die recht hübsch angelegt sind, durch allzu viel italiänische Wendungen zu beeinträchtigen. In der Ouverture sind die Haupt-Motive der Oper geschickt zu einem geschlossenen Satze verarbeitet und gut instrumentirt. Wir glauben versichert zu sein, dass alle Bühnen, wenn sie der von Herrn Theater-Director Wirsing zu Leipzig ins Leben gerufenen, äusserst geschmackvoll in Scene gesetzten Aufführung nachkommen, mit dieser komischen Oper Glück machen werden. Herr Lück (Bass) als Abt, Herr Rübsamen (Bariton) als Kaiser, Frau Dr. Bachmann (Mezzo-Sopran) als Gudula verdienen alle Anerkennung. Ganz besonders ist aber die jugendliche Sängerin Fräulein Harry hervorzuheben, welche die nicht leichte Partie der Nichte des Abtes in ganz reizender und anmuthiger Weise zur Geltung brachte. Ihre sehr anerkennenswerthe Gesangsbildung, verbunden mit natürlichem Darstellungs-Talente, sichern

der liebenswürdigen Sängerin eine gute Zukunft. Herr Jungmann (Tenor) als Hans Bendix hätte zuweilen mehr pfiffigen Humor, wie ihn die Rolle verlangt, entwickeln können.

Wie wir vernehmen, soll der Componist ein musicalischer Hauslehrer in Norddeutschland sein, der seine Oper jetzt in Druck erscheinen lässt. Wir theilen diese Angabe jedoch nicht als verbürgt mit, da uns nur eine Privat-Mittheilung als Gewähr zur Seite steht und wir jetzt am Genfer See für den Augenblick aus allem musicalischen Verkehr mit dem Norden von Deutschland herausgerissen sind.

Dr. Oscar Paul.

Aus Münster.

Anfang Juni 1863.

Auch in der verflossenen Concert-Saison hat unser Musik-Verein durch zwölf Vereins-Concerte und vier auf besondere Veranlassung veranstaltete unter der umsichtigen und sorgfältigen Leitung des Herrn Musik-Directors Julius Grimm der in hiesiger Stadt in erfreulichem Grade vorhandenen Liebe zur Tonkunst reiche Nahrung geboten und wie seit Jahren, so auch jetzt wiederum gezeigt, dass nicht ausschliesslich in Residenzen und Metropolen, sondern auch unter bescheidenen Verhältnissen Musik-Institute dauernden Bestand haben können, wofern nur particularistische Tendenzen ausgeschlossen bleiben und wahre Liebe zur Kunst die Einigung der vorhandenen musicalischen Elemente hervorbringt und erhält.

Indem der Musik-Verein es sich zur Aufgabe gemacht hat, durch eine jährliche Veranstaltung von mindestens zwölf Concerten eine reiche Anzahl classischer Tonwerke zu Gehör zu bringen, steht es selbstredend nicht in seiner Macht, zu jedem Concerte fremde hervorragende Solisten hinzuzuziehen. Dies geschah denn auch in der verflossenen Periode nur bei einzelnen grösseren Aufführungen, so am Cäcilien-Tage, wo wir in der zweiten Cantate aus dem Weihnachts-Oratorium von Bach und in der Loreley von F. Hiller die herrliche Stimme des Herrn Dr. Gunz bewundern konnten; sodann in den an den Tagen des 6. und 7. Februar zur Einweihung des prächtigen städtischen Festsaales veranstalteten grossen Concerten, wo Händel's „Messias" aufgeführt wurde. Die Soli waren in den Händen der Damen Weis aus Hannover, A. v. Siebold aus Göttingen und der Herren Otto aus Berlin und Bletzacher aus Hannover. Die Vereinigung so trefflicher Solostimmen, der vortrefflich einstudirte Chor von 154 Mitgliedern, das 52 Mitwirkende zählende Orchester, hier zum ersten Male unterstützt durch die Orgel, welche der bewährte Dom-Organist Herr Hüls spielte, machten die Aufführung des grossen Oratoriums zu einer der bedeutendsten in der Reihe der seit Jahren hier Statt gefundenen grösseren Concerte.

Ausser den genannten Solisten hörten wir noch in zwei Concerten mit grossem Vergnügen Fräulein Rothenberger aus Köln als Leonore in Mendelssohn's Loreley-Finale und in Arien aus der Schöpfung und dem Don Juan.

Während in früheren Jahren die Vereins-Concerte in Beziehung auf Instrumental-Solovorträge fast ausschliesslich auf das Pianoforte beschränkt bleiben mussten, ist seit vorigem Jahre durch die Berufung des Herrn G. A. Bargheer als Concertmeister ein tüchtiger Geiger gewonnen worden. Herr Bargheer ist aus Detmold gebürtig. Sein schon früh sich zeigendes Talent für die Geige zog ihm die Aufmerksamkeit und Gunst seines Fürsten zu, die ihm seine weitere Ausbildung unter Spohr und Joachim ermöglichten. Im Herbste 1861 folgte er dem auf Anregung des Musik-Directors Grimm an ihn gerichteten Rufe hieher, wo denn auch seine Leistungen verdiente Anerkennung gefunden haben. In den letztjährigen Concerten spielte er Concerte von Spohr (VIII. und IX.), Mendelssohn, Rode, Viotti, Romanze in *F* von Beethoven, Ciaconne von Bach und Polonaise Op. 40 von Spohr.

Unter den übrigen Instrumental-Solovorträgen heben wir hervor das Clavier-Concert in *Es-dur* von Beethoven, vortrefflich gespielt von Herrn Grimm, so wie die Variationen Op. 17 von Mendelssohn für Pianoforte und Violoncell, vorgetragen von Frau Philippine Grimm und Herrn Val. Müller.

Von grösseren Tonwerken sind in den Concerten zur Aufführung gekommen:

1) Symphonieen: Fünf von Beethoven (I., II., VI., VII., VIII.); je zwei von Haydn (*B-dur* und *G-dur*) und Mozart (*C-dur* Op. 34 und *D-dur*); je eine von von Ph. E. Bach (*D-dur*), Onslow (*D-moll*), Schubert (*C-dur*), Mendelssohn (*A-moll*), Schumann (*D-moll*). Ferner Serenade von J. Brahms und canonische Suite von J. Grimm.

2) Ouverturen: Vier von Weber (Euryanthe, Oberon, Freischütz, Pretiosa), drei von Mendelssohn (Melusine, Athalia, Ruy-Blas), je zwei von Beethoven (Leonore III, König Stephan) und von Cherubini (Wasserträger, Abencerragen), je eine von Méhul (*Jeune Henry*) und von Bargiel (Medea).

3) Werke für Chor, Solo und Orchester: Bach (Weihnachts-Cantate); Händel (Messias — Chöre aus Athalia); Mozart (*Requiem — Ave verum*); Weber (Musik zu Pretiosa); Schubert (Gesang der Geister über den Wassern — Nachtgesang im Walde — Ode: „Gott im Ungewitter"); Mendelssohn (Psalm 95 — Athalia — Lo-

reley); Schumann (Vom Pagen und der Königstochter); Hiller (Loreley); Wüllner (*Salve Regina*); Grimm (Hymne: „Seele und Ton").

4) Arien, ein- und mehrstimmige Lieder von Händel, Haydn, Beethoven, Mozart, Gluck, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Esser, Kirchner, Grimm.

Im Anschluss hieran berichten wir noch kurz, dass auch die Kammermusik im verflossenen Winter in drei von den Herren Grimm und Bargheer gegebenen Soireen ihre Vertretung gefunden hat, in welchen Mendelssohn's Octett, Schumann's Quintett Op. 44, Mozart's Quintett *G-moll*, Beethoven's und Haydn's Trios in *G-dur*, Sonaten und Duos von Bach, Beethoven, Mozart, so wie eine Sonate für Pianoforte und Violine von Grimm (Manuscript), und Clavier-Duette (Manuscript) gemacht wurden. F.

Nachtrag zum Art. II. über das 40. niederrh. Musikfest. In dem Berichte über den dritten Tag ist zufällig der Vortrag der Phantasie und Fuge in *G-moll* von J. S. Bach durch den trefflichen und durch wackere Compositionen bekannten Organisten Herrn J. A. van Eyken auf der von Sonreck in Köln gebauten Orgel nicht erwähnt worden. Das Publicum zeigte durch grosse Aufmerksamkeit Verständniss für Bach'sche Musik und zeichnete den Spieler durch lebhaften Beifall aus. L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mannheim, 15. Juni. Gestern Abend fand im hiesigen Hoftheater die erste Aufführung der grossen romantischen Oper „Die Loreley", Dichtung von Emanuel Geibel, Musik von Max Bruch aus Köln, bei überfülltem Hause mit vollständigem Erfolge Statt, an welchem der Dichter und der Componist, die Darsteller und die Ausstattung und die treffliche Leitung des Ganzen durch Herrn Capellmeister Vincenz Lachner ihren vollen Antheil in Anspruch nehmen können. Das mannheimer Theater hat seinen alten Ruf, die Blüthen deutscher dramatischer Kunst mit Wohlwollen aufzunehmen und ihrer Entfaltung seine Kräfte mit Liebe zu widmen, einmal wieder recht schön bewährt; möchte der Geist, welcher die Vorsteher dieser Kunst-Anstalt belebt, doch auch bei den Leitern der grossen Bühnen unserer Residenzstädte einkehren, damit die deutschen Werke, namentlich der musicalisch-dramatischen Kunst, nicht, wie so häufig geschieht, den Erzeugnissen des Auslandes nachgestellt würden! In der „Loreley" von Geibel und Bruch haben wir einen Stoff aus der deutschen Sagenwelt, deutsche Poesie und deutsche Musik, und der gestern Abend mit jedem Acte steigende, zuletzt in wahren Jubel ausbrechende Beifall des Publicums hat auf glänzende Weise gezeigt, wie empfänglich auch die Menge für das wirklich Musicalisch-Schöne ist, sobald es ihm nur geboten wird. Herr Bruch wurde nach dem Finale des ersten Actes, das er mit Recht, trotz Mendelssohn's Vorgang, selbständig componirt und somit dem Ganzen die gleichmässige individuelle Farbe des Stils erhalten hat, gerufen, eben so nach dem grossartigen Finale des zweiten Actes; und nach dem Schlusse des dritten Actes ruhte der stürmische Beifall nicht eher, bis der Componist und die sämmtlichen Träger der Hauptrollen nochmals erschienen. Das Finale dieses letzten Actes, in welchem Alles zusammenwirkt, Gesang, Orchester, Decorationspracht, krönt das ganze Werk, welches dadurch den grossen Vortheil für den Erfolg hat, dass seine Handlung sich besonders vom zweiten Acte an fortwährend steigert und mit einem durch den Verein aller theatralischen Mittel erzeugten, aber dabei wahrhaft poetischen und durch die Musik verklärten Effecte schliesst. Doch wir behalten uns eine ausführlichere Besprechung der Oper für die nächste Nummer vor. L. B.

Herr E. de Coussemaker in Lille gibt eine neue Sammlung der *Scriptores de Musica Medii aevi* als zweite Reihe der in Gerbert's Werk abgedruckten Musikschriften aus dem Mittelalter heraus. Seit Jahren beschäftigt sich der genannte Musikgelehrte, Correspondent des pariser Instituts, der kaiserlichen Akademie zu Wien u. s. w., mit der Forschung nach den vom Abte Gerbert nicht gekannten oder übersehenen Manuscripten in den Bibliotheken von Italien, Frankreich, Belgien und England, doch konnten erst jetzt die Hindernisse einer Herausgabe beseitigt werden. Der erste Band (in 4to zu 450—500 Seiten in Doppelspalten) ist unter der Presse und wird ungedruckte Werke aus dem XII. und XIII. Jahrhundert enthalten, unter Anderem Tractate von Hieronymus von Mähren, Jan von Gerland, Franco von Köln, Pierre Picard, Walter Odington, Jean Balloce, Robert von Handlo, John Hamboys und mehreren Anonymen. — Das Buch wird auf starkem holländischem Papier mit den besonders dazu hergestellten Notentypen des XIII. Jahrhunderts gedruckt. Ein schöner Probedruck liegt uns vor. Es werden nur 250 Exemplare abgezogen. Es erscheint in Heften von 10 Bogen, das Heft zu 8 Francs. Man unterschreibt bei Aug. Durand in Paris (*rue des Grès-Sorbonne*) oder bei L. Quarré in Lille. Wer bis zum 1. Juli 1863, wo das erste Heft erscheint, unterzeichnet, erhält ein Exemplar, auf dessen Vortitel sein Name abgedruckt wird.

L. B.

Berichtigung. In der Inhalts-Anzeige von Nr. 24 und auf S. 192, Z. 2 v. u. lies *La Réole* (ein Ort in Frankreich), statt *La Créole*.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 26. KÖLN, 27. Juni 1863. XI. Jahrgang.

Die Oper „Loreley" von Emanuel Geibel und Max Bruch.

(Erste Aufführung: Mannheim den 14. Juni.)

I.

Emanuel Geibel hat bekanntlich vor vielen Jahren, wahrscheinlich schon 1846 oder wenigstens Anfangs 1847, mit Zugrundelegung der rheinischen Sage von der Nixe auf dem Felsen, welcher, Lurley genannt, oberhalb St. Goarshausen schroff aus dem Rheine emporsteigt, ein Opernbuch gedichtet, welches für Felix Mendelssohn-Bartholdy bestimmt war, der es componiren wollte und sich auch während seines Sommer-Aufenthaltes zu Interlaken in der Schweiz im Jahre 1847 damit beschäftigt hat. Als Ergebniss seiner Arbeit ist nach seinem Tode die Composition des Finale's des ersten Actes veröffentlicht worden, das eine weite Verbreitung durch Aufführungen in Concerten, zuletzt auch hier und da auf Bühnen, gefunden hat. Weitere Fragmente seiner Musik zur Loreley scheinen nicht vorhanden zu sein. Wahrscheinlich hat ihn das Undinen- und Elfenartige, überhaupt das Geisterhafte in dieser Scene, ein Element, in welchem er sich gern musicalisch schaffend bewegte, am meisten angezogen, dieses Finale zuerst zu componiren. Auch ist es möglich, dass er sich von der Oper mit mehr Liebe dem Oratorium „Christus" zugewandt hat, dessen Bruchstücke aus derselben Zeit herrühren.

Nach Mendelssohn's Tode liess Geibel sein Operngedicht drucken, verwahrte sich aber aus Pietät gegen Mendelssohn und anderen Gründen gegen die Composition desselben. Wir wissen, dass er sogar Marschner abschlägig bescheiden zu müssen glaubte. Erst jetzt hat der Dichter, nach Anhörung mehrerer Nummern aus der Partitur von Max Bruch bei dessen Anwesenheit in München, aus Wohlwollen für den jungen, sehr begabten Künstler und auf das Urtheil musicalischer Autoritäten hin alle hindernden Verhältnisse beseitigt und seine Einwilligung zur Composition, Aufführung und Veröffentlichung gegeben. Und er wird es nicht bereuen, denn sein Gedicht ist in würdige Hände gekommen.

Die neueren Dichter nach Brentano (1800), besonders Heine (1823) und seine unzähligen Nachfolger, haben aus dem unverstandenen Namen der Steinklippe („Ley" bedeutet im Rheinischen „Fels", besonders „Schieferfels", davon die Dachschindel „Leyen" und der Schieferdecker „Leyendecker" heissen; über die Sylbe „Lur" sind die Gelehrten nicht einig — wahrscheinlich von „luren", d. i. lauern, mit Bezug auf das Spähen von der Höhe des Felsens nach zwei Seiten hin), also die Poeten haben daraus eine Rhein-Nymphe Lorlei, Lorelei, Lore u. s. w. gemacht und ihr eine männerverderbliche Rache als Vergeltung der Untreue des Einen an dem ganzen Geschlechte angedichtet. Die ursprüngliche Sage weiss davon nichts, sondern symbolisirt auch hier nur, wie an der Donau und manchen Binnenseen, die verlockende Gefahr des Wassers durch den sinnbethörenden Zauber der Nixe. Trotzdem bietet die Gestaltung der Sage durch die Neueren einen guten, sowohl lyrischen als dramatischen Stoff, und Geibel hat ihn im Ganzen für die Handlung und die Situationen, welche die Oper verlangt, gut und theilweise vortrefflich benutzt. In Uebereinstimmung mit dem Componisten sind von ihm einige Aenderungen, theils Kürzungen, theils Ergänzungen an dem Gedichte gemacht worden, so dass der Gang der Handlung der jetzigen Gestalt des Textbuches nach folgender ist:

Geibel's „Loreley" ist Lenore, die Tochter eines Fährmannes und Schenkwirthes Hubert zu Bacharach am Rheine. An Schönheit und Stimme hoch begabt, wird sie in der ganzen Gegend geliebt und gefeiert. Der Pfalzgraf Otto hat als Jägersmann ihre Liebe gewonnen, aber durch seinen Stand zu einem anderen Ehebunde gezwungen, erscheint er zum letzten Male in dem Felsenthale, wo

er sie einst gefunden, mit dem Entschlusse, sich ihr zu entdecken, aber auch zugleich ihr zu entsagen. Allein der holde Laut und das süsse Liebeswort Lenorens nimmt ihm die Kraft dazu, und als der Klang der Vesperglocke ihn daran mahnt, dass seine verlobte Braut Bertha ihn zur Trauung auf Burg Stahleck erwartet, reisst er sich los und stürzt fort. Aus der Kirche klingt ein „Ave Maria" herüber, und Lenore, die nichts ahnt, mischt ihr Gebet um Schutz für ihn und ihre beiderseitige Liebe in den Chorgesang.

Es hat uns aber immer geschienen, als wenn diese Exposition des Stückes eine Andeutung des geisterhaften Elementes, welches später in dem Drama wesentlich waltet, vermissen liesse, und die Aufführung hat uns in dieser Ansicht bestärkt. Dem Vernehmen nach haben Dichter und Componist einen Gesang der Undinen als Introduction, die unmittelbar auf die Instrumental-Einleitung folgt, hinzugefügt: warum er bei der ersten Aufführung weggeblieben, wissen wir nicht, glauben aber, dass das Ganze dadurch gewinnen würde.

Die Verwandlung öffnet uns das Rheinthal bei Bacharach; die Decoration gab die Natur wunderbar treu von einem Standpunkte aus wieder, der einen Theil der altehrwürdigen Stadt in den Vordergrund einer weiten Fernsicht stellt. Das Diorama wurde mit Recht durch Applaus begrüsst.

Ein munterer, frischer Chor der Winzer und ihr Vorsänger, der alte Hubert, führen uns recht in das rheinische Leben und Treiben hinein. Die jungen Winzerinnen treten hinzu; eine von ihnen verkündet in einem hübschen, zweistrophigen Liede Lenoren, dass sie von Allen erwählt sei, dem fürstlichen Brautpaare, dessen feierlichen Zug man erwartet, den Ehrenwein zu credenzen. Darauf verlässt der Chor die Scene, um dem Paare entgegen zu gehen; doch Reinald (Bariton), ein Minnesänger, ruft Lenoren zurück und gesteht ihr seine Liebe, welche Lenore mit den Worten zurückweist: „Dieses Herz ist nicht mehr mein." Diese Episode dürfte besser wegbleiben, obgleich sie in Worten und Tönen ausdrucksvoll ist; sie greift aber späterhin gar nicht in die Handlung ein, und hier im ersten Acte, der durchaus einer Kürzung bedarf, hält sie dieselbe nur auf.

Der Brautzug naht mit vollem Chor. Lenore tritt vor, die Braut zu begrüssen, erkennt im Pfalzgrafen ihren Geliebten, die Sinne schwinden ihr, sie sinkt bewusstlos hin. Als Lenore wieder erwacht, bricht der Pfalzgraf eilig mit dem Zuge auf, einige Winzerinnen und Hubert führen sein „verirrtes" Kind nach Hause.

Es ist Nacht geworden. Die Verwandlung versetzt uns in ein Felsenthal; im Hintergrunde der Rhein. Es beginnt das Finale, dessen Text durch Mendelssohn's Composition in weiten Kreisen ganz bekannt geworden ist. Die Rheingeister steigen aus den Fluten empor und treten zwischen den Felsen heraus auf die Scene; Lenore erscheint und weihet sich gegen Verheissung rächender Vergeltung an dem treulosen Männergeschlechte dem Rheingotte zur Braut, indem sie den Brautring von der Klippe am Ufer hinab in den Strom wirft. Der Vorhang fällt.

Er fiel bei der ersten Aufführung unter dem rauschendsten Applaus, und das wird überall so sein, denn dieses Finale ist der Erguss eines jugendfrischen Genius, der gleich bei seinem ersten Aufschwunge in die Region der grossen Formen der Tonkunst seinen offenbaren Beruf zur dramatischen Musik bekundet.

Der zweite Act beginnt mit der Hochzeitsfeier auf der Burg des Pfalzgrafen Otto. Seine Vasallen sind in der Festhalle versammelt und preisen in fröhlichem Chor das fürstliche Paar, das auf erhöhten Stufen sich zum Mahle niederlässt. Otto scheint im Vergessen der Vergangenheit und dem Rausche der Gegenwart glücklich, aber das Lied des Minnesängers Reinald, der von dem Lohne treuer Liebe und der Strafe des Verrathes singt, weckt ihn aus seinem Traume. Er will die Erinnerung ertödten, da tritt Lenore, den goldenen Becher in der Hand, aus der Schar der Mädchen hervor. Die Ritter allesammt staunen die schöne Erscheinung an. Als aber vollends ihre süsse Stimme ertönt, als sie von der Liebe Lust und Qual singt, da übt der Zauber seine verderbliche Kraft, der Pfalzgraf, seiner nicht mehr mächtig, achtet die Thränen der angetrauten Gattin für nichts, die Ritter alle erfasst verlangende Liebesgluth, Otto weist ihr Werben um Lenoren zurück, sie trotzen ihm kühn, die Schwerter entfliegen den Scheiden, Lenorens Stimme:

„Flammen, Flammen der Minne
Zucken in wilder Begier,
Schönheit steigt auf die Zinne,
Wirft den entzündenden Strahl" —

schürt die Gluth, Otto reisst die Geliebte an sich und kreuzt das Schwert mit den andringenden Rittern.

Da tritt der Erzbischof von Mainz mit Priestern und einem Gefolge von Gewappneten in die Halle, die Schwerter senken sich vor seinem Gebot; „Hier waltet Zauberei der Hölle!" rufen die Priester, und im Namen des geistlichen Gerichtes führt der Erzbischof die Zauberin Lenore von dannen.

Eine Verwandlung versetzt uns in die Vorhalle der Schlosscapelle. Die Pfalzgräfin Bertha hat sich hieher geflüchtet, klagt um das verlorene Glück und sehnt sich nach Ruhe im Tode.

Darauf erklingt aus der Capelle, die nur ein Vorhang von der Vorhalle trennt, mit Orgelklang der Chor der Priester, mit welchem das Finale beginnt. Bertha reisst den Vorhang auf, man erblickt den Erzbischof und die Beisitzer des geistlichen Gerichts, vor ihnen Lenore, zur Seite Otto, Ritter und Volk. Wiederum Orgelton und feierlich düsterer Priestergesang. Auf die Anklage der Verzauberung des Pfalzgrafen, auf den Weheruf der Menge über sie antwortet Lenore: „Führt mich zum Tode! nach keiner Gnade steht mein Sinn — meine schwarze Kunst ist mein Schmerz, mein Zauber ein gebrochen Herz, und Einer weiss, warum!" Da wendet sich dem Erzbischof und den Richtern das Herz, sie finden keine Schuld an ihr, sie sprechen sie frei.

Auf den Freispruch des Gerichtes stürzt Otto auf Lenoren zu: „Nun bist du mein!" setzt dem „Halt ein!" des Erzbischofs trotzende Gewalt entgegen, rast gegen die eigene Gattin, die schützend vor Lenoren tritt, bis der Erzbischof den Kirchenbann auf seinen Scheitel schlendert. Alles fährt entsetzt zurück; Otto bricht zusammen. Der Vorhang fällt. Die Dichtung, welche diese ergreifende, dramatische Situation geschaffen, und die Tonkunst, welche sie so gross und ins Herz greifend gestaltet hat, feiern hier einen Triumph, den das Publicum ihnen und den darstellenden Künstlern durch langen, stürmischen Applaus und Hervorruf des Componisten und der Sänger mit vollem Rechte bereitete.

Nach diesem zweiten Acte die Theilnahme der Zuschauer im dritten noch zu fesseln, schien schwierig, sie zu steigern, fast unmöglich. Und dennoch krönt der dritte Act das ganze Werk.

Gleich die Eröffnungs-Scene, der Chor der Winzer, die den gesegneten Herbst feiern, ist wieder voll frischen Lebens. Der alte Hubert aber erzählt in einem romanzenartigen, sehr gelungenen Liede den Tod der Pfalzgräfin und dass sein Kind die Unselige sei, für die das Herz des Grafen in Frevelmuth erglühte. Dann fordert er Alle auf, der in der nahen Kirche beigesetzten Leiche der Gräfin die letzte Ehre darzubringen.

Als sie die Bühne verlassen, erscheint Otto zerknirscht und todesmatt. Aus der Kirche hallt das *De profundis* zu ihm herüber. Ein Nachruf des Schmerzes ringt sich aus seiner Brust, dann fasst ihn aber wieder die Gluth und der Entschluss, Alles um den Besitz Lenorens zu wagen.

Die Scene verwandelt sich, Lenore sitzt auf der Klippe am Rhein und schaut in die Tiefe — ein schönes Bild mit Orchester-Begleitung, in welcher die Volksmelodie des Heine'schen Loreley-Liedes anklingt. Es folgt ein Gesang Lenorens, darauf die Erscheinung Otto's und ein grosses, höchst melodisches und leidenschaftliches Duett, in welchem er sie an die frühere Seligkeit ihrer Liebe erinnert und um Erhörung fleht. Schon schwankt Lenorens Herz, da schallt aus des Rheines Tiefe der Geister-Chor empor: „Halt ein!" sie eilt auf die Klippe, verläugnet den Geliebten und weiht ihn zum Opfer. Otto stürzt sich in den Rhein, sie selbst versinkt in den steigenden Fluten, aber diese tragen sie wieder empor, heben sie auf krystallenem Throne immer höher und rufen: „Heil! Es winkt die Feyenkrone, Heil Dir, Königin vom Rhein!" — Die Decoration und Maschinerie, nach Angabe des vor Kurzem gestorbenen grossen Künstlers Mühldorfer von seinem Sohne, Herrn Mühldorfer in Mannheim, ausgeführt, sind bei dieser Schlussscene prachtvoll.

Aus Göttingen.

(Die Matthäus-Passion von J. Seb. Bach — Die akademischen Concerte — Das Quartett der Gebr. Müller und das Joachim'sche Quartett.)

Das bedeutendste musicalische Ereigniss des vergangenen Semesters war unstreitig die am 7. März in der Universitätskirche Statt gefundene Aufführung der Matthäus-Passion von J. Seb. Bach, die das Publicum begeisternd ergriff und von nachhaltiger Wirkung war. Das hatte man von Bach hier nicht erwartet. Freilich wurde schon vor einigen Jahren dessen Weihnachts-Oratorium aufgeführt, aber in so tief innerlicher, ergreifender und mächtiger Sprache hatte er noch nicht zu uns geredet. Hoffentlich verschwindet dasselbe nun nicht wieder von unserem Repertoire. Da bei den Lesern dieser Zeitung Bekanntschaft mit dem Werke vorausgesetzt werden darf, so gehe ich nicht weiter auf dasselbe ein, sondern gedenke mit einigen Worten der Aufführung.

Dieser lag die Partitur der Bach-Gesellschaft zu Grunde. Auch hier waren Arien, Choräle und Recitative gestrichen. Im Allgemeinen mochte nach der Mendelssohn'schen Kürzung verfahren sein. Mit Ausnahme des kleinen Chorsatzes: „Was gehet uns das an?" wurden sämmtliche Chöre, und zwar ohne alle Kürzung gebracht. Die Recitative des Evangelisten wurden mit Orgel begleitet, die zugleich an geeigneten Stellen mehr oder weniger selbständig eingriff und hauptsächlich bei Arien ausfüllte. Dies geschah discret und wirksam von einem sehr begabten jungen Orgelspieler, Emil Weiss von hier, einem Stipendiaten unseres Königs, der denselben in Leipzig, Dresden, Stuttgart und Berlin studiren liess. Die Chöre, zu deren Ausführung alle musicalischen Kräfte der Stadt sich mit der Sing-Akademie vereinigt hatten, waren mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit vom Musik-Director Hille ein-

studirt und bildeten, indem sie durchweg untadelhaft herauskamen, einen Glanzpunkt bei der Aufführung. Auch das erheblich verstärkte Orchester that seine Schuldigkeit. An Frau Ulrich von hier hatten wir eine Sopranistin, die allen an den Solo-Sopran zu stellenden Anforderungen gerecht wurde, wie auch die Altistin, Fräulein Lessiak aus Leipzig, vollkommen befriedigte. Die Partie des Evangelisten sang der Hof-Opernsänger Dr. Gunz aus Hannover. Dass derselbe nicht gut bei Stimme war, mag zu entschuldigen sein. Zu entschuldigen ist es aber nicht, dass er zu keiner Probe, selbst nicht zu der letzten General-Probe, erschienen war, sondern erst anlangte, als die Aufführung eben beginnen sollte! Ein Sänger soll nie mehr übernehmen, als ihm Zeit und Kräfte zu leisten gestatten. Als Künstler muss er die Verpflichtung fühlen, bei allen seinen Productionen die künstlerischen Interessen gewissenhaft zu wahren, noch dazu, wenn es um ein so ausserordentliches Werk sich handelt, wie die Passion ist. Der Hof-Opernsänger Bletzacher aus Hannover hatte die Bass-Partie übernommen — Jesus, zugleich die dem Hohenpriester, Judas und Petrus zugetheilten Recitative, die er im Vortrage von der Haupt-Partie wohl zu unterscheiden wusste. Trotzdem, dass auch dieser Herr unerlaubter Weise ohne vorhergegangene Probe sang, war doch die Wiedergabe seiner Partieen der Art, dass man sich sehr wohl an ihr erfreuen konnte. Er ward vom Glück begünstigt und scheint ausserdem musicalisch sehr sicher zu sein. Musik-Director Hille, der kein Opfer und keine Mühe gescheut hatte, uns die grossartige Tonschöpfung zu Gehör zu bringen, that auch bei dieser Aufführung mit Hindernissen das irgend Mögliche und wusste den Gesammt-Eindruck Störendes glücklich zu verhüten.

Noch in keinem Winter haben uns die akademischen Concerte so viele Orchesterwerke gebracht und haben wir so gute Aufführungen erlebt, als in dem vergangenen. Dies hat seinen Grund darin, dass in Folge der unablässigen Bemühungen des Herrn Hille wieder ein gutes städtisches Musikcorps hergestellt ist, das seine Thätigkeit im December vorigen Jahres begann. Von den in fünf akademischen Concerten aufgeführten Werken nenne ich: 3 Sinfonieen von Beethoven, die in *A-*, *D-* und *B-dur*, und die *C-dur*-Sinfonie mit der Fuge von Mozart; Ouverturen: die zu Egmont und Coriolan, zu Iphigenie in Aulis, zum Wasserträger, Meeresstille und glückliche Fahrt von Mendelssohn und Scherzo und Notturno aus dessen Sommernachtstraum. Von grösseren Gesangwerken hörten wir die Walpurgisnacht von Mendelssohn. Als Gäste debutirten: Herr Dr. Gunz zwei Mal in Arien und Liedern von Händel, Mozart und Schubert, Schumann, Hille u. s. w. Ich freue mich, hinzufügen zu können, dass dies im Gegensatze zu dem vorhin über den Sänger Gesagten in einer für ihn sehr ehrenvollen Weise geschah. Ferner Fräulein Büschgens aus Crefeld, in Leipzig gebildet, deren Gesanges-Vorträge freundlich aufgenommen wurden. Herr Capellmeister Bott aus Meiningen, als ausgezeichneter Geiger längst bekannt und geschätzt, zeigte sich als solchen besonders im Vortrage des Mendelssohn'schen Concertes. Der vorhin als Orgelspieler erwähnte Herr E. Weiss spielte das Weber'sche *C-dur*-Concert für Clavier und legte Ehre damit ein. Am 21. März führte der kirchliche Singverein, den Herr Professor Dr. Krüger leitet, in einem Privat-Concerte J. S. Bach's Messe in *G-dur* nebst einigen älteren Chorälen auf.

Der Studenten-Gesangverein brachte in einem von ihm gegebenen Concerte die Mendelssohn'sche Antigone mit Clavierbegleitung recht gut zu Gehör.

Zu Anfang des letzten Semesters besuchte uns das Quartett der Gebrüder Müller aus Meiningen und gab zwei Soireen, und am Schlusse desselben hörten wir noch Joachim, Lindner und die Gebrüder Eyertt aus Hannover als Quartettisten. Nicht uninteressant sind die Vergleiche, welche von unseren Musikkennern über beide Quartette angestellt wurden. Das erste zeichnet sich jedenfalls aus durch ein vollendetes Ensemble, das zweite durch geistig freien, schwungvollen Vortrag.

Göttingen, im Juni 1863. *X.*

Emil Weiss.

Göttingen, den 15. Juni 1863.

Vorgestern hatten wir hier den Genuss eines geistlichen Concertes durch Emil Weiss, den Sohn des Organisten an der Johanniskirche. Der jugendliche Künstler hat, nachdem er in der Schule des Vaters den besten Grund gelegt, in anderen deutschen Städten sehr tüchtige Studien gemacht, vorzüglich in Stuttgart, wo einer der besseren Meister in Segen wirkt: Emanuel Faisst. Sowohl im Clavier- als Orgelspiel sind E. Weiss' Leistungen vorzüglich; überrascht hat uns aber, auch eine eigene Composition: Phantasie und Fuge über „Wer nur den lieben Gott lässt walten", von ihm ausführen zu hören, deren künstlerischer Inhalt Geist und Talent verräth; eine lebhafte und prächtige Einleitungs-Phantasie, eine vierstimmige Figuration zum *Cantus firmus*, eine Fuge desselben Thema's von solider Arbeit, nur mit einigem Ueberschwang romantischer Modulation, das Ganze unermüdlich vorwärtsdringend. Ausser diesem eigenen Tonsatze ward reichlich geboten von anderen Meistern, im Ganzen zwölf Sätze in zwei Stunden; eine gefährliche Aufgabe, die manchem Hö-

rer schwer zu bewältigen war. Von dem Hauptmeister Sebastian Bach wurden drei Tonsätze gebracht, zuerst die kunstreiche *H-moll*-Fuge, wohl schwierig genug, zumal bei ziemlich schnellem Tempo; dann ein Adagio, mild, sanft und leichter zu begreifen; schliesslich Präludium und Fuge in *A-moll*, ein schwer zu bewältigendes Kunstwerk von mehr glänzendem als tiefem Inhalt, ward mit grösster Sauberkeit und Klarheit vorgetragen und nahm sich recht glänzend aus auf dem schönen Orgelwerke, das gut im Stande und sicher gestimmt war — eine Mahnung für manche Orgel-Virtuosen, denen so oft Mühe und Arbeit verloren geht, weil rein gestimmte, auch in den Mixturen klare Orgeln so selten sind. Die übrigen Orgelsätze waren verschiedener Wirkung. Ein sanftes Adagio von E. F. Richter in *As-dur* fand getheilten Beifall; das folgende von J. S. Bach drang mehr ein; die *A-dur*-Sonate von Mendelssohn äusserte sich, wie überall, zu Anfang reizend, später ermüdend; ein geistreich feines Choral-Vorspiel von A. G. Ritter, das unter seine besseren Arbeiten gehört, über: „Gib Dich zufrieden!" fand mehr Theilnahme; die eigene Composition des Concertgebers, Phantasie und Fuge über „Wer nur den lieben Gott", welche seine Begabung im besten Lichte zeigte, ward sehr gut vorgetragen und schien auf die Zuhörer am günstigsten zu wirken.

Zwischen diesen sieben Orgelsätzen wurden folgende Vocalsätze vernommen: Gellert's Busslied von Beethoven und J. S. Bach's „Mein gläubiges Herze" (aus der Cantate „Also hat Gott" zu Weihnacht, S. Winterfeld E. K. G., 3. Theil), beide von einer hiesigen Sopranistin mit grosser Sicherheit, Reinheit und Schönheit vorgetragen, nur dass uns das Tempo zu rasch genommen schien. Ein Männer-Terzett aus Mendelssohn's Oratorium „Christus", ziemlich lau, war ohne tiefere Wirkung. Zwei Sätze von H. Schütz: „Dank sei unserem Herrn", und: „Ehre sei Dir, Christe", aus seiner reifsten Zeit wurden von vollem Chor gut und wirksam vorgetragen und von den Hörern mit Innigkeit aufgenommen.

An der ganzen Aufführung haben, wie wir glauben, alle Zuhörer Freude gehabt, nur dass einige Tempi für das erste Verständniss zu rasch waren; auch das Kirchengewölbe erträgt die rascheren Läufe nur mit Maassen und am besten bei überfüllter Zuhörerschaft.

Ed. Krüger.

Aus Aachen.

Zur Vervollständigung meiner Berichte über unsere Musik-Aufführungen im vergangenen Winter habe ich nur noch die zwei letzten Abonnements-Concerte zu erwähnen. Das vorletzte (siebente) brachte uns J. S. Bach's Matthäus-Passion. Das Urtheil über die Ausführung dieses erhabenen Werkes ist mir durch die Würdigkeit und Vortrefflichkeit derselben unter Wüllner's Leitung leicht gemacht. Das gesammte Personal in Chor und Orchester zählte an 300 Mitwirkende; die Soli sangen Fräulein Büchner aus Köln, Fräulein Schreck aus Bonn, die Herren Dr. Gunz aus Hannover und Hill aus Frankfurt am Main. Fräulein Schreck und Herr Hill sind bei uns alte Bekannte und haben auch jetzt ihren Ruf bewährt. Fräulein Büchner ist eine gebildete und interessante Sängerin, deren sympathische Stimme ihr eine sehr warme Aufnahme beim Publicum verschaffte. Herr Gunz hat den Erfolgen, die ihm bei seinem ersten Besuche der Rheinlande zu Theil geworden, einen neuen und glänzenden durch seine Leistung in der Passion hinzugefügt.

So allgemeines Lob, wie dieses, kann dem letzten Concerte nicht gespendet werden. Die Aufführung des „Alexanderfestes" von Händel war sehr mittelmässig; die schönen Tage am Ende des März hatten eine grosse Anzahl von Sängern zur Desertion verlockt und die Reihen der Treugebliebenen überhaupt waren stark gelichtet. Händel's Werk verlor mithin seinen grossartigen und majestätischen Charakter. Allerdings nahm sich nachher St. Medardus Händel's an und rächte ihn an dem Treubruche der Schönen; aber er trieb es freilich etwas zu weit. Frau Knöpges-Saart hat das Werk vor gänzlichem Schiffbruch gerettet; ihre schöne Stimme und ausdrucksvoller Vortrag erwarben ihr begeisterten Beifall. Die Bass-Partie sang Herr Ackens mit bekanntem Geschick; Herr Göbbels brachte die Tenor-Partie besonders im zweiten Theile des Werkes zur Geltung. — Dem Alexanderfeste ging eine treffliche Ausführung der *G-moll*-Sinfonie von Mozart vorher.

Zwischen beiden Concerten fand das jährliche Concert des Musik-Directors Herrn Wüllner Statt. Wie immer, war der Saal des Curhauses gedrängt voll, da Alles dahin strömte, um dem Leiter unseres Concert-Institutes Anerkennung und Dankbarkeit zu beweisen. Das Programm war sehr anziehend. Den Ouverturen zu Manfred von Schumann und zu Faniska von Cherubini wurde eine sehr genaue Ausführung zu Theil. Drei Chöre*) von Wüll-

*) Wir bemerken ein für alle Mal, dass, wo in dieser Zeitschrift von „Chor" die Rede ist, stets der volle Chor von Sopran, Alt, Tenor und Bass gemeint ist. Der Zusatz: „gemischt", der aus der Zeit stammt, wo die Liedertafeln das Heil der Tonkunst im Männergesange gefunden zu haben glaubten, ist so nichtssagend, dass er endlich wieder verbannt werden müsste. Seit Jahrhunderten hat man unter „Chor" nichts Anderes verstanden, als den Gesammtchor aller Stimmen; daneben schreibe man so viel man wolle gesondert für „Frauenchor" oder für „Männerchor". Die Redaction.

ner (Op. 12, Verlag von Rieter-Biedermann), eine wahre Bereicherung dieser jetzt etwas vernachlässigten Gattung, durch schöne Stimmführung und melodischen Ausdruck sehr wirkungsvoll, wurden mit Liebe und Aufmerksamkeit gesungen. Eine anspruchslose, reizende musicalische Episode: „Die Flucht der heiligen Familie", ebenfalls von Wüllner (Op. 13, in demselben Verlage), wurde von Frau Neuss-Deutz und den Herren Ackens und Göbbels recht gut vorgetragen. Ferner spielte der Herr Concertgeber Beethoven's *C-dur*-Sonate Op. 53 und Mendelssohn's *Es-dur*-Rondo mit bekannter Meisterschaft. Den Schluss des höchst interessanten Abends bildete eine treffliche, feurige Ausführung von Hiller's prächtiger „Lorelei", in welcher Frau Neuss alle Welt elektrisirte und Ihren Capellmeister, den Componisten des genialen Werkes, dazu, denn er war anwesend und hat gewiss bei sich selbst gedacht, dass eine so vollkommene Lorelei nur in der Kaiserstadt Karl's des Grossen zu finden ist.

Noch verdient ein anderes Concert Erwähnung, welches zum Vortheil des Herrn Fleischhauer gegeben wurde, der das Unglück gehabt, den Arm zu brechen. Alle hiesigen Künstler hatten sich zu dem Concerte vereinigt, und freudigen Dank erregte es, dass Ihr trefflicher Violinist, Herr Concertmeister von Königslöw, sich freiwillig erboten hatte, die Stelle seines Collegen zu vertreten. Es ist kaum nöthig, zu sagen, dass er durch den Vortrag der grossen Sonate in *A* von Beethoven mit Herrn Wüllner, ferner eines Präludiums und einer Gavotte von Bach allgemeine Bewunderung erregte.

Ich hatte diesen Brief noch zurückgehalten, weil ich hoffte, den Namen eines in Aachen hoch verehrten, berühmten Künstlers meinem Berichte hinzufügen zu können. Diese Hoffnung hat mich nicht getäuscht; Alfred Jaell ist, wie gewöhnlich, auch dieses Jahr hieher gekommen, um die Zinsen von dem Capital, das er bei unserer Liedertafel niedergelegt hat, in Empfang zu nehmen, und das ganze Publicum hat sich beeilt, ihm diese Schuld durch enthusiastische Ovationen abzutragen. Ich brauche Ihnen nichts weiter zu sagen über diesen staunenswerthen Tonkünstler, der die Welt als Sieger durchzieht und sich überall eben so viele aufrichtige Freunde durch seine Liebenswürdigkeit und Gefälligkeit, als Bewunderer durch sein eminentes Talent erwirbt. Es genügt, Ihnen zu schreiben, dass er durch eine reizende Bluette: „Morgenlied", von seiner Composition, ein interessantes Allegro von Kirnberger und seine Nachtigallen-Phantasie über: *Home, sweet home*, das Publicum entzückt hat. Um den stürmischen Wünschen der Zuhörer zu willfahren, hatte er die Freundlichkeit, noch zwei Walzer von Chopin und seine staunenswerth pompöse Transscription aus dem Tannhäuser hinzuzufügen; letztere wird bald durch eine noch staunenswerthere über „Tristan und Isolde" verdunkelt werden, welche wir in einem Privat-Cirkel gehört haben. Ausserdem hatte Jaell den Abend, an welchem die Herren Göbbels, Bergstein und die Liedertafel den Genuss vermannigfachten, durch den brillanten Vortrag von Mendelssohn's *D-moll*-Trio mit den Herren Fritz und Johann Wenigmann eröffnet. Der letztgenannte Künstler ist auf dem besten Wege, in der musicalischen Welt von sich reden zu machen; in unserem Instrumental-Vereine spielte er unter Anderem das schwierige *D-moll*-Concert für Violoncell und die Serenade und Tarantella von Lindner mit ausserordentlichem Erfolg.

Schliesslich gedenke ich einer Soiree unseres ausgezeichneten Pianisten, des Herrn Ratzenberger. Fräulein Schreck hatte die Güte, den jungen Künstler durch den seelenvollen Vortrag einer Arie von Bach und zweier Lieder von Schubert zu unterstützen. Herr Ratzenberger spielte das schöne Trio von Wüllner, welches Sie kennen, eine Sonate von Beethoven, das *Rondo giocoso* von Mendelssohn und die Tannhäuser-Phantasie von Liszt, und bewährte in jeder Hinsicht ein grosses Talent, das ihm den schönsten Erfolg bereitete. N.

Das Beethoven-Monument in Heiligenstatt.

So betitelt sich ein hübsch gedrucktes Heftchen (Wien, Verlag der typographisch-literarisch-artistischen Anstalt von Zamarski und Comp., gr. 8., 28 S.), das uns eine Abbildung des Monumentes und der Umgebung gibt, Nachrichten über die Errichtung und Enthüllung desselben und eine Musik-Beilage, enthaltend: „Cantate zur Enthüllung des Beethoven-Monumentes von E. von Bauernfeld, in Musik gesetzt für vier Männerstimmen und Begleitung von B. Randhartinger." Der Ertrag des Heftchens fliesst in den Unterhaltungs-Fonds des Platzes.

Heiligenstatt (*Sanctus locus* in Urkunden, demnach nicht Heiligenstadt zu schreiben) ist ein zierliches, einem Landstädtchen ähnliches Dorf von 215 Häusern und 4500 Einwohnern, die seit Jahrhunderten vortrefflichen Wein bauen und die Erzeugnisse der Land- und Gartenwirthschaft nach dem ganz nahen Wien bringen. Beethoven wohnte hier zu verschiedenen Malen des Sommers, und auf seinem Lieblingsplatze an einem Bache, unter einer Gruppe von Nussbäumen, in der Allee, die von Heiligenstatt nach Nussdorf führt und die man jetzt den „Beethovengang" nennt, ist das einfache Denkmal, eine kolossale Bronze-Büste auf marmornem, nach oben verjüngtem Sockel, mit einem eisernen Gitter umgeben, durch den

„Verschönerungs-Verein" von Heiligenstatt errichtet worden. Die Büste ist vom Ritter von Fernkorn modellirt und in Erz gegossen. Das Denkmal soll am 15. Juni d. J. enthüllt und durch den Vorsteher des Vereins, Herrn Dr. Anton Heidmann, der Gemeinde von Heiligenstatt mit der Bedingung, für dessen Erhaltung und den möglichst langen Schutz der Nussbäume, unter denen der grosse Meister so oft sass, Sorge zu tragen, als Eigenthum übergeben werden.

Bei der Enthüllungsfeier wird die oben erwähnte Cantate gesungen und ein Festspruch von Dr. L. A. Frankl durch den Hofschauspieler Förster gesprochen werden. Er ist in dem Schriftchen nebst mehreren Gedichten u. s. w. abgedruckt und enthält unter Anderem folgende Stellen: „Rühme sich Jeder, der ein Zeitgenosse von unsterblichen Menschen war! Wir waren es, und zu einer Zeit, wo das Wort verstummen musste, wo auf den freien Ausdruck des Geistes in unserem Vaterlande gefahndet wurde. Damals übernahm es die Musik des modernen Titaniden, den Zorn zu singen, die Hymne der Freiheit anzuklingen, damit sie Herzen und Geister nicht verlernen und vergessen!"

Abends wird ein Fest-Concert im Parksaale Statt finden. Nach einem (ebenfalls abgedruckten) schönen Prolog von Joseph Weilen kommen Compositionen von Beethoven unter Mitwirkung des Quartetts von Hellmesberger und Genossen, Herbeck's und des Männer-Gesangvereins u. s. w. zur Aufführung.

Unter den Gedichten erzählt „Beethoven's Kirmess" (von L. Foglar) einen Schwank, den sich der Meister mit drei munteren Burschen machte, und L. A. Frankl, ebenfalls nach der in Heiligenstatt lebenden Tradition, in einem von den drei beigesteuerten Gedichten folgende, so viel wir wissen, noch unbekannte Anekdote:

Beethoven unter den Bauern.

Es war im Winter, Frost und Schnee
Bedeckten Felder, Berg und See,
Durch feuchten, grauen Nebelflor
Stieg roth der Sonnenball empor,
Es stand der Wald im tiefen Schweigen
Mit eisbedeckten weissen Zweigen;
Und durch den Frost mit Stift und Blatt
Beethoven sich ergangen hat.
Ihn kümmern wenig Schnee und Eis,
In seinem Herzen glüht es heiss;
Er fühlt in sich ein Flammenregen,
Damit die Geister sich bewegen.
Bald geht er rasch, bald hält er an,
Ihn kümmert wenig auch die Bahn.
Die breitgetret'nen Wege stät,
Ihr wisst es, hat er stolz verschmäht.
So treibt's ihn über Berg und Thal
In einen Hohlweg, eng und schmal.
Da bleibt der Meister steh'n inmitten,
Als hätt' ihn's weiter nicht gelitten.
Er sinnt, er schreibt, tactirt dazu,
Es gibt im Geiste ihm nicht Ruh'.
Da kommt des Wegs beladen schwer
Mit Prügelholz ein Wagen her.
Der Fuhrmann sieht den Meister stehen
Und hält die Rösslein an im Gehen;
Dem Wagen folgt ein zweiter, dritter bald,
Und jeder macht gezwungen Halt.
Beethoven, der darum nicht weiss,
Schreibt weiter, wenn auch Schnee und Eis
Ihm um den Bart, die Locken hangen —
Eroica war ihm aufgegangen.
Im Hohlweg währt's zu lang dem Zug,
Gewartet hätten sie genug.
Die Letzten schrei'n den Ersten an:
„Was fährst weiter nicht die Bahn?"
Und Schweigen winkt er zu den Andern.
Beethoven fängt jetzt an zu wandern —
Da ruft der Bauer laut zurück:
„Das war von Wien der Erste der Musik,
Den hab' ich irr' nicht machen wollen.
Jetzt fahr'n wir, hi!"
Die Wagen rollen.
Ihr Herren! ich weiss es nicht zu sagen,
Ob in der Stadt ein stolzer Wagen
So höflich ausgewichen wäre —
Da legten sie ihm Prügel in die Quere:
Er aber, unbekümmert um die Welt,
Schrieb auf, was ihm die Brust geschwellt.
Einfach und arm und oft verkannt,
Ging er umher in unserem Land;
Was ihn begeistert und durchflutet,
Schrieb er der Nachwelt wohlgemuthet.

Die Cantate vom Hof-Capellmeister Randhartinger ist eben eine Gelegenheits-Musik, die keine grossen Ansprüche macht; indess wird sie doch mit Vergnügen von Männer-Gesangvereinen zur Feier Beethoven's gesungen werden. Wir empfehlen mithin das Schriftchen allen Freunden und Sammlern der Beethoven-Literatur.

Nachschrift. Die Enthüllungsfeier wurde wegen des schlechten Wetters am 15. d. Mts. auf einige Tage verschoben.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Ein Belgier erstattet Bericht in der „Independance" über das niederrheinische Musikfest in Düsseldorf und sagt unter Anderem: „Nie ist wohl der Mendelssohn'sche Elias von einem vollständigeren und schöneren Chor gesungen worden; denn der Sopran zählte 220, der Alt 160, der Tenor 175 und der Bass 228 Stimmen, und was

für Stimmen! Es waren deutsche Stimmen mit ihrem Timbre, ihrer Klangfülle und der Sicherheit, die nur die musicalische Erziehung verleiht." Ueber Jenny Lind-Goldschmidt sagt er: „Wie viele pfeifende Amseln, wie viele americanische Drosseln gehen doch auf eine schwedische Nachtigall, wie viele mehr oder minder gelungene Patti's auf eine Jenny Lind!" Und von Stockhausen behauptet er, er sei einer der bewunderungswerthesten Basssänger, die man hören könne; die Pariser hätten es nicht vorherzusehen verstanden, als dieser treffliche Künstler sich für einen Augenblick unter die zwitschernden Sänger der komischen Oper gemischt.

Mainz. Dem hier als Director des Cäcilien-Vereins und des Liederkranzes thätigen Capellmeister Friedrich Lux wurde vom Herzog von Coburg-Gotha für die demselben gewidmete Composition einer „Deutschen Hymne" (Text von Dr. K. A. Mayer in Mannheim) die Medaille für Kunst und Wissenschaft am grünen Bande verliehen. Das interessante Werk erscheint im Verlage von B. Schott's Söhne in Mainz. In dem die Medaille begleitenden Schreiben des herzoglichen Cabinetsrathes Dr. Tempelty wird des lebhaften Interesses Erwähnung gethan, mit welchem der Herzog von der Hymne Kenntniss genommen, und heisst es darin unter Anderem: „Die Composition schliesst sich der schwungvollen und entsprechenden Dichtung so würdig an, ist im Satz sowohl als auch in der Instrumentation so trefflich gearbeitet und bekundet so durchgängig den tüchtigen Künstler, dass das Werk gewiss bei allen Gesangvereinen Eingang finden wird."

Dem Vernehmen nach soll das fünfte mittelrheinische Musikfest in Darmstadt diesen Sommer nicht Statt finden, da die Benutzung des Zeughauses nun definitiv verweigert wurde und die Räume des Hoftheaters nicht ausreichend erscheinen.

Meyerbeer befindet sich zur Cur in Schwalbach. — Jenny Goldschmidt-Lind ist von Wiesbaden wieder nach London zurückgekehrt.

Baden-Baden. Die gegenwärtige Saison wird in musicalischer Beziehung eine der reichsten sein, die wir noch je erlebt haben. Drei neue Opern sind in Aussicht gestellt, nämlich: 1) *Nahel*, phantastische Oper in drei Acten von Ed. Plouvier, Musik von H. Litolff; 2) *La Fille de l'Orfèvre*, grosse Oper von Leroy und Feussier, Musik von Edm. Membrée; 3) *Volage et Jaloux*, komische Oper von M. F. Souvage, Musik von J. P. Rosenhain. Ausser diesen Novitäten kommen zur Ausführung: *La Colombe* von Gounod, *Beatrix et Bénédict* von Berlioz und noch etwa ein halbes Dutzend andere Opern.

Stuttgart. Der hiesige Hoftheater- und Kammersänger Pischek ist auf sein Ansuchen in Ruhestand versetzt worden und hat in Anerkennung seiner dem Hoftheater während zwanzig Jahren geleisteten Dienste die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten, mit der Erlaubniss, dieselbe am Bande des Kron-Ordens tragen zu dürfen.

Am 3. Juni sind Joachim und Fräulein Weis in Hannover getraut worden; am 31. Mai hatte Fräulein Weis als Fidelio von der Bühne Abschied genommen.

Die Hofoper in Berlin bereitet für die nächste Saison Rubinstein's „Kinder der Haide" und Schmidt's „*La Réole*" zur Aufführung vor.

Im Programm zu dem in Strassburg Statt findenden Sängerfeste ist unter Anderem vorgeschrieben: „Keine Rede darf gesprochen, kein Toast ausgebracht werden, ohne vorher dem Herrn Präfecten mitgetheilt worden zu sein."

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor L. *Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 27. KÖLN, 4. Juli 1863. XI. Jahrgang.

Die Oper „Loreley" von Emanuel Geibel und Max Bruch.

(Erste Aufführung: Mannheim den 14. Juni.)

II.

(I. s. Nr. 26.)

Aus dem gegebenen Abriss des Inhalts ersieht man, dass Geibel's Gedicht ein gutes Opernbuch ist, und das ist für den Componisten und den Erfolg seiner Musik ein grosser Vortheil, da heutzutage ohne spannende Handlung die beste Musik eine Oper nicht mehr zu voller Geltung bringen kann. Bei einem Opernbuche nach Neuheit der Handlung zu fragen, dünkt uns ungerecht, denn die menschlichen Gefühle und Leidenschaften, welche die Musik darstellen kann, bleiben ewig dieselben, und es kommt nur darauf an, was durch Liebe und Hass, Hingebung und Verrath, Lust und Schmerz, Begier und Entsagung, Bangen und Wagen das menschliche Herz aufregt, zur Erscheinung in einer dramatischen Handlung zu bringen und dadurch Situationen herbeizuführen, die sich musicalisch gestalten und beleben lassen, wobei die intensive wie formelle Schönheit der poetischen Darstellung als solche keineswegs die Hauptsache sind. Dies ist dem Dichter der Loreley gelungen; er hat eine Handlung von steigendem Interesse geschaffen, in deren Mittelpunkt eine Jungfrau steht, welche die Theilnahme des Zuschauers von Anfang bis Ende fesselt, und er führt sie uns in Lagen des Lebens vor, die eben sowohl durch zarte Empfindungen und lyrische Ergüsse zu Einzel- und Zwiegesängen, als durch leidenschaftliche dramatische Scenen zu breiteren vielstimmigen Gesangstücken und so genannten Finale's Veranlassung geben. Dass die Kluft der Standes-Verhältnisse betrogene Liebe zu einer tragischen Katastrophe führt, ist freilich schon hundert Mal in allen möglichen Formen da gewesen, und selbst Situationen, wie sie z. B. in der Erkennungs-Scene gleich im ersten Acte vorkommen, sind ebenfalls nicht neu in der Oper (man denke nur an die Fenella in Scribe's „Stummen von Portici", an die Recha in der „Jüdin" u. s. w.). Allein es geht damit, wie mit Heine's: „Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu, und wem sie just passiret, dem bricht das Herz entzwei" — nur dass man statt der zwei letzten Verse setzen muss: „und wer sie gut in Musik setzt, der hat Erfolg dabei."

Je mehr also das Ganze des Textes vom musicalisch-dramatischen Gesichtspunkte aus befriedigt, um so mehr wünschten wir einzelne Mängel desselben beseitigt. Dahin gehört zunächst die Exposition. Die Erzählung des Pfalzgrafen Otto an seinen Seneschall, der nichts Anderes ist als der obligate „Vertraute" im älteren Drama, ein leeres Gefäss, in das der Herzenserguss des Helden ausströmt, damit das Publicum wisse, woran es sei, ist doch eine gar zu verbrauchte Art der Einführung *in medias res.* Ein Monolog, d. h. eine Arie Otto's, welche seinen inneren Kampf und den Contrast zwischen seiner Vergangenheit und dem gegenwärtigen Augenblicke, in welchem ihn die verlobte Braut erwartet, besser und — was für das Maass der Dauer des ersten Actes nöthig ist — kürzer ausdrücken könnte, dürfte mehr an der Stelle sein, und zwar mit noch grösserer Wirkung, wenn, wie wir im ersten Artikel schon erwähnt haben, ein kurzer Introductions-Chor von Rheinnixen vor dem Erscheinen Otto's uns in das romantische Sagenland versetzte, wozu die Instrumental-Einleitung, welche die Melodie des zauberischen Loreley-Liedes aus dem zweiten Acte enthält, allein nicht hinreicht. Da dieser Chor nur schwach besetzt zu sein braucht, die Winzerinnen aber erst in der fünften Scene auftreten, so würde selbst bei kleineren Bühnen hinlängliche Zeit zum Umkleiden vorhanden sein; ja, allenfalls könnte selbst dieser Chor hinter der Scene gesungen werden, während einige Figurantinnen vom Ballet in den Fluten im Hintergrunde sich bewegten.

Unmittelbar vor der Scene, in welcher Lenore den Pfalzgrafen bewillkommt und in ihm den Geliebten erkennt, hat der Dichter einen Auftritt eingeschaltet, in welchem der Minnesänger „Reinald" Lenoren seine Liebe gesteht und um Gegenliebe wirbt. Diese Episode, welche nicht den geringsten Einfluss auf die Entwicklung des Drama's hat, hält die Handlung nur auf und lässt den Zuschauer etwas erwarten, was nicht geschieht. Denn offenbar gibt dieser Auftritt dem „Reinald" eine Bedeutung, die er im Folgenden gar nicht erfüllt, und das ist im Drama immer ein Fehler, wie denn überhaupt die „Brackenburgs", „Wolframs" u. s. w. im Drama, vollends aber in der Oper, meist eine langweilige Rolle spielen. Die später zu Tage tretende Theilnahme Reinald's für Lenore (als er den Verrath Otto's ahnt und im zweiten Acte durch sein Lied ihn verdeckt an seine Schuld mahnt), erscheint noch um so edler und reiner, wenn er seine Liebe still im Busen verschlossen hält, abgesehen davon, dass es nicht zu der Sitte der Zeit passt, dass ein Ritter und Minnesänger seine Hand der Tochter eines Fährmannes und Schenkwirthes anträgt. Wir schlagen also den Autoren vor, nach dem Winzer- und Schifferchor unmittelbar den Marsch und das Nahen des Brautzuges eintreten zu lassen, wodurch die Handlung rascher fortschreiten und die Wirkung der Erkennungs-Scene desto eindrucksvoller sein wird*).

Schauspieler und Sänger sind schnell mit dem Vorwurfe einer „undankbaren Rolle" gegen die Dichter und Componisten bei der Hand. Oft mit Unrecht. In Geibel's Loreley ist aber Bertha, Otto's Gattin, wirklich keine dankbare Rolle; sie theilt das Schicksal der unglücklichen Prinzessinnen in der französischen Oper (Elvira, Eudoxia u. s. w.), ist aber um so schlimmer daran, weil die deutsche Oper glücklicher Weise es nicht verträgt, sie durch eine brillante Coloratur-Partie zu entschädigen. Wir sollten meinen, dass der Componist diesen zweiten Sopran sowohl an der zweiten Scene des zweiten Actes, als auch vielleicht am Finale desselben Actes hätte mehr, als geschehen ist, betheiligen können.

Mögen diese wenigen Bemerkungen den Autoren zeigen, mit welcher Theilnahme und mit wie aufrichtigem Wunsche eines durchschlagenden Erfolges wir ihr schönes Werk in Betracht ziehen.

Ueber die Musik der neuen Oper bekunden wir vor Allem zuerst die erfreuliche Thatsache, dass Max Bruch, wie es seine bisherigen Compositionen schon erwarten liessen, auf dem Wege fortgegangen ist, den die grossen deutschen Meister Mozart und Beethoven und nach ihnen Weber und Marschner gezeigt haben, dass er sich mit Selbstbewusstsein eben so fern von dem Effectstil der pariser grossen Oper, als von dem antimusicalischen Systeme Richard Wagner's gehalten und, ohne die Mittel der neueren Musik, namentlich im Orchester, zu verschmähen, eine gewisse Eigenthümlichkeit der Schreibart sich schon jetzt angeeignet hat, die sich besonders durch melodische Erfindung und durch ein bedeutendes Talent für Behandlung grosser dramatischer Ensembles vortheilhaft auszeichnet. Dabei können wir die Heilighaltung der Form, die durch eine grosse Gewandtheit in der Handhabung derselben ermöglicht und gesichert ist, nicht hoch genug preisen — denn wir sprechen von einem erst fünfundzwanzigjährigen Componisten, dessen Lehrjahre in die Zeit der Verwirrung aller Begriffe über dramatische und absolute Musik fielen —, ja, abgesehen von den falschen Propheten der musicalischen Aesthetik, in eine Zeit, in welcher selbst das Genie eines Tondichters wie Robert Schumann einen gefährlichen Zauber übte, der noch jetzt manches Talent in Banden hält und dessen freie Entwicklung hemmt! Vor allen diesen Abwegen und Hemmnissen bewahrten Max Bruch hauptsächlich seine eigene Natur und der angeborene offene Sinn für das rein musicalische Schöne, und dann sein ganzer Bildungsgang, auf den ihn zuerst seine Mutter aus der Künstlerfamilie der Almenräder in Köln führte, dann sein erster Unterricht in der Harmonielehre durch Professor Breidenstein in Bonn, ferner vor Allem die jahrelange Leitung seiner Studien als Stipendiat der frankfurter Mozart-Stiftung durch Ferdinand Hiller, endlich seine ganzen Umgebungen in Köln.

Der Componist der Loreley erreicht die Wirkung seiner Musik überall nur durch wahrhaft künstlerische Mittel. Da sind keine grellen Dissonanzen, keine Tortur des Ohrs durch ewige Vorhalte und Trugschlüsse, nichts Widriges und Hässliches, keine Furcht vor wohlthuenden und zu einem Ziele führenden Modulationen, keine künstliche Anstrengung, um das Ohr und die Nerven des Zuhörers immer in der Schwebe zu halten, zu überreizen und niemals zu beruhigen, im Orchester keine gesuchte Tonmalerei oder gar instrumentale Charakteristik der einzelnen Personen, welche, wie Zettel an den Figuren auf alten Gemälden, dem Zuschauer vortrompetet oder vorstreicht: „ich bin der König", „ich bin das gute", „ich bin das böse Princip" u. s. w., kein durch seltsame Klangwirkungen oder excentrische Zusammenkoppelungen heterogener Instrumente, wie Pikkelflöte mit Pauke, und durch ähnlichen Hokuspokus raffinirtes Colorit als blendende Tünche tri-

*) Eine andere Scene im zweiten oder dritten Acte, der Angriff auf das Kloster, in welches Lenore sich geflüchtet hat, befindet sich in dem gedruckten Operngedichte, ist aber für die Composition Bruch's vom Dichter bereits gestrichen worden, was wir ebenfalls billigen.

vialer Gedanken, kein lärmender Aufruhr und unverständlicher Klangschwindel. Mit Einem Worte: die Gesetze des Schönen sind nirgend verletzt; es gibt keine Stelle in der ganzen Oper, die erst durch Reflexion und Interpretation ihre Bedeutung erhalten muss, keine Musik, die man „nicht mit dem Ohr hören" darf, wie Brendel sagt; nein, sie geht durch das befriedigte Ohr, nicht durch das gequälte, in Verstand, Herz und Gemüth. Der Gesang ist darin Gesang, nicht Declamationsphrase und langweilige Psalmodie, Recitativ und Arie sind in ihrem auf die Natur der Musik und das Wesen der Oper, als eines musicalischen Kunstwerkes, begründeten Charakter wieder hergestellt und glücklich in den Fortschritt der Handlung eingefügt, die Melodie weicht ganz und gar von der jetzt gewöhnlichen Opernphrase ab und kehrt zu der Innigkeit des deutschen Liedes zurück, aus dessen tiefem Quell auch C. M. von Weber seine herrlichen Weisen schöpfte.

Im Begriffe, eine Uebersicht der einzelnen Musikstücke der Oper zu geben, geht uns die Nachricht zu, dass die „Loreley" Sonntag den 5. d. Mts. zum Schlusse der Saison in Mannheim wieder gegeben wird, und da wir Gelegenheit haben, auch dieser Vorstellung beizuwohnen, so behalten wir uns den Schluss unseres Berichtes auf die nächste Nummer vor.

Johann Hermann Kufferath.

Mit den grossen Fortschritten, welche die Verbreitung und Ausübung der Tonkunst in Holland gemacht hat, geht in den beiden letzten Jahrzehenden ein nationaler Sinn Hand in Hand, dessen Ursprung und Pflege gewiss an und für sich nur lobenswerth ist, der aber auch die Holländer und unter ihnen namentlich das jüngere Geschlecht zur Ungerechtigkeit und Undankbarkeit gegen die deutschen Tonkünstler verleitet hat — nicht gegen die vergangenen und gegenwärtigen Meister der Composition, da im Gegentheil z. B. früher Louis Spohr und in neuester Zeit Robert Schumann in den Niederlanden dieselbe, wo nicht noch grössere Verehrung und Popularität gefunden, als in Deutschland selbst —, also nicht gegen die deutschen Componisten und ihre Werke, sondern gegen diejenigen Musiker, welche ihr deutsches Vaterland mit Holland vertauschten und daselbst sich einen Wirkungskreis durch Lehre und That schufen, der für die Tonkunst in Holland von der grössten Bedeutung war. Wer die Art und Weise, wie in Holland noch in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts Musik gemacht wurde, gekannt und die allmähliche Hebung der Tonkunst in diesem Lande aufmerksam verfolgt hat, der wird anerkennen, dass das frühere oberflächliche Musiktreiben sich in ein ernstes, reiches Musikleben verwandelt hat, indem nicht bloss die technische Ausführung, sondern auch der reine Geschmack und der Sinn für das echte Musicalisch-Schöne sich unendlich gehoben haben, wenngleich in manchen Städten noch deutliche Reste der früheren Liebhaberei an leichter, namentlich ausländischer, d. h. undeutscher, Waare vorhanden sind — man denke nur an die französische Oper in s'Gravenhage, ja, an die Ausschreibung von Preisen für die beste Composition einer französischen Oper für diese Residenzbühne, wie sie noch vor einem oder zwei Jahren Statt fand! Indess, wie gesagt, eine ernste Musikliebe regt sich in den Niederlanden und treibt Blüthen und Früchte nicht bloss in einzelnen grossen Städten, sondern überall, und der Nationalzug des germanischen Stammes offenbart sich bei dem ganzen Volke im Gegensatze zu Frankreich, wo nur Paris den Ton angibt. Wenn wir nun keineswegs verkennen, wie schätzenswerth und einflussreich die Thätigkeit des grossen Vereins für Beförderung der Tonkunst und seiner zahlreichen Abtheilungen und eben so einzelner niederländischer Künstler und gediegener Musikfreunde für die Hebung der Musik gewesen sind und es noch fortwährend sind, so bedarf es doch bei dem gegenwärtigen Geschlechte und dessen oft sich stark überhebendem Local-Patriotismus der Mahnung an die Verdienste derjenigen deutschen Künstler, welche den Anstoss zu dem Aufschwung des Musiklebens in Holland gegeben und die schönsten Mannesjahre ihres Lebens der Thätigkeit für dasselbe gewidmet haben.

Es hat uns desshalb der vor einiger Zeit in der holländischen Musik-Zeitung „Euterpe" (Redacteur L. J. Lefèbre, Verleger F. J. Weygand & Comp. im Haag) erschienene Artikel: „Erinnerung an J. H. Kufferath", welcher neben Heinrich Lübeck und anderen Deutschen ein langjähriges einflussreiches, musicalisches Wirken in Holland übte und sich jetzt ins Privatleben zurückgezogen hat, als eine Stimme der Anerkennung aus den Niederlanden selbst erfreulich angeklungen, und wir ergreifen gern die Gelegenheit, durch Mittheilung des hauptsächlichen Inhalts jenes Aufsatzes auch unsererseits dem wackeren Veteranen der Tonkunst, unserem rheinischen Landsmanne, unsere Achtung zu bezeigen.

Die Redaction.

Johann Hermann Kufferath gehört einer niederrheinischen Künstlerfamilie an. Er wurde den 12. Mai 1797 zu Mülheim an der Ruhr geboren. Ein Schüler Spohr's im Violinspiel, den der Meister sehr begünstigte, genoss er in der Composition den trefflichen Unterricht

von Moriz Hauptmann in Leipzig. Ehe er nach Holland berufen wurde, bekleidete er die Stelle eines Musik-Directors in Bielefeld.

Nach seiner beinahe dreiunddreissig Jahre lang ununterbrochen fortgesetzten Wirksamkeit in der Universitätsstadt Utrecht als städtischer Musik-Director und Gesanglehrer fühlten seine Mitbürger das Bedürfniss, ihm und seiner Gattin bei dem Scheiden aus seinem Wirkungskreise und von der Stadt, dem Schauplatze derselben, ein Zeichen der dankbaren Erinnerung zu widmen, einer Erinnerung, die um so dauernder sein wird, als sie sich an sein Wirken für die Förderung, ja, für den Aufbau der Kunst in unserer Stadt knüpft. War auch vor seiner Zeit grosses Interesse für die Kunst hier vorhanden, wendeten auch Manche ihre eifrigen Bemühungen auf eine allgemeinere Betheiligung an ihr, so stand doch im Vergleich mit anderen Städten die Ausführung der musicalischen Kunstwerke und in Folge dessen die Bekanntschaft mit den grösseren Werken der classischen Schule noch auf keiner hohen Stufe.

Am 30. Januar 1830 trat Kufferath seine Stelle an und sehr bald wurde sein Einfluss auf die Hebung des Gesanges und auf die Ausführung der Orchesterwerke sichtbar. Durch sein kräftiges Einwirken auf die „städtische Gesangschule", durch Einrichtung von Privat-Singschulen und vor Allem dadurch, dass er einen „Gesangverein" ins Leben rief, wozu ihm die einflussreichsten Kunstfreunde die Hand boten, wurde es möglich, mit der Aufführung kleinerer Vocalwerke zu beginnen und nach etwa zwölf Jahren hier, wo man früher nur das „Halleluja" aus dem Messias, und zwar nur mit Orgelbegleitung gekannt hatte, das unsterbliche Werk Händel's vollständig und mit voller Orchester-Begleitung auf würdige Weise aufzuführen.

Die Reihe der Aufführungen in den ersten dreizehn Jahren von Kufferath's Wirksamkeit brachte uns folgende Werke: A. Romberg „Macht des Gesanges" 1830, Ries „Der Morgen" 1832, Haydn „Jahreszeiten" I. Theil 1834, III. Theil 1835, Händel „Alexanderfest" 1837, Spohr „Die letzten Dinge" 1838, Fesca „Der 103. Psalm" 1838, Mendelssohn „Der 42. Psalm" 1840, Haydn „Die Jahreszeiten" vollständig 1839, Händel „Der Messias" den 24. April 1843.

(Wer die unendlichen Schwierigkeiten und Hindernisse kennt, mit denen vor dreissig und noch vor zwanzig Jahren, ja, wenn wir gerecht sein sollen, theilweise noch heute vollständige Chor- und Orchester-Aufführungen dieser und ähnlicher deutscher Meisterwerke in Holland zu kämpfen hatten, der wird das Verdienst ihrer Einführung zu schätzen wissen, zumal da sie in einer Stadt geschah, in welcher sich in der Studentenschaft die Blüthe der Jugend von Jahr zu Jahr versammelte, welche den Eindruck in sich aufnehmen und weiter tragen konnte. Die gegenwärtige Stellung der Musik-Dirigenten in Holland ist wahrlich eine leichte und mühelose im Vergleich zu den deutschen Tonkünstlern, die, wenn auch von edeln und tüchtigen Kunstfreunden in Niederland unterstützt, nur die ersten Elemente vorfanden und aus ihnen den Bau gestalten mussten, in welchem sich ihre Nachfolger nachher bequem einrichten konnten!)

Der oben angegebenen Reihe von Aufführungen fügen wir als die bedeutendsten noch folgende hinzu, welche Kufferath hier ins Werk setzte. Wir hörten unter seiner Leitung: Händel Samson, Haydn Schöpfung 4 Mal, Mozart *Davidde penitente*, Beethoven Messe in *C-dur*, Spohr Babylon's Fall 2 Mal, Spohr Vater unser, Mendelssohn Paulus 2 Mal, Mendelssohn Elias 3 Mal, Lobgesang 4 Mal, 42. Psalm 6 Mal, 95. Psalm 2 Mal, 115. Psalm 3 Mal, Walpurgisnacht 4 Mal, das Finale der Lorelei 2 Mal, Schumann Paradies und Peri, Der Rose Pilgerfahrt, Gade Comala, Erlkönigs Tochter, Hiller Christnacht, Lorelei, Reinthaler Jephta und seine Tochter.

Zu solchen Aufführungen war natürlich auch eine Heranbildung von tüchtigen Instrumentalisten nöthig. Kufferath's Bemühungen um die Stiftung und Entwicklung einer städtischen Instrumentalschule hielten gleichen Schritt mit seiner Sorgfalt für die Gesang-Institute. Wir haben ihnen eine Anzahl nützlicher Orchester-Mitglieder zu verdanken, von denen noch jetzt viele mitwirken. Die Aufführungen von Orchesterwerken wurden durch ihn dermaassen vorbereitet und vervollkommnet, dass, obschon man vor seiner Herkunft nur eine einzige Sinfonie von Beethoven auszuführen Mühe hatte, unter seiner Leitung dreissig Sinfonieen und mehr als fünfzig Ouverturen, welche hier früher ganz unbekannt waren, einstudirt und auf befriedigende, häufig treffliche Weise ausgeführt worden sind. Dazu gehören unter anderen von Beethoven die Nummern III., IV., V., VII. und VIII., von Schubert in *C-dur*, von Spohr II. und III. (Weihe der Töne), Gade I. und III., Schumann I. und III., Mendelssohn I., III. und IV., Maurer in *F-moll*, Lachner I. und VI., Rubinstein (Ocean), Verhülst (Preis-Sinfonie), Nicolai (Manuscript).

Von J. H. Kufferath's Compositionen heben wir diejenigen hervor, die für uns in Utrecht das grösste Interesse hatten. Bei seiner umfassenden Thätigkeit als Lehrer und als Director des städtischen Orchesters, des Gesangvereins, der Stadt-Concerte, der Studenten-Concerte, des Männer-Gesangvereins, der Gesang- und der Orchesterschule fand er dennoch Zeit zum Schaffen bedeutender Werke, an

deren Spitze wir die „Jubel-Cantate zur Feier der Gründung der Universität vor zweihundert Jahren" (1636 durch die Stände der Provinz) stellen. Dieses grosse Werk wurde den 17. Juni 1836 durch einen Chor von 300 Sängern und Sängerinnen und durch ein Orchester von 117 Instrumentalisten zum ersten Male und mit grossem Erfolge aufgeführt und im Jahre 1837 und 1857 wiederholt*). Weiter verdienen ehrenvolle Erwähnung seine ebenfalls umfangreiche Cantate zur zweihundertjährigen Jubelfeier der Gründung der Stadt-Concerte („*Collegium musicum Ultrajectinum*") am 14. März 1833; ferner eine Cantate zu einer Festfeier der Gesellschaft für Gemeinnützigkeit, eine andere für Männerchor bei Gelegenheit der Aufstellung der Büste von Berzelius in unserem berühmten Laboratorium, mehrere Ouverturen u. s. w.

An der Hebung des Gesanges bei uns hat aber auch Frau Elisabeth Sophia Kufferath, geborene Reintjes, durch Vorbild und Lehre den grössten Einfluss gehabt. Ihre künstlerische Mitwirkung im Gesangvereine und ihre treffliche Ausführung der Solo-Partieen in den classischen Compositionen, so dass z. B. ihr Vortrag der Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", Allen, die ihn gehört haben, noch unvergesslich ist, gewährten nicht nur einen hohen Kunstgenuss, sondern waren auch eine wirksame Anregung und Förderung des echten Kunstsinnes. Im Jahre 1836 sang sie auch auf dem Musikfeste zu Amsterdam die Sopran-Partie**).

Wenn schon bei der Jubelfeier (1855) der fünfundzwanzigjährigen Wirksamkeit Kufferath's in seiner hiesigen Stellung ihm grosse Anerkennung durch feierliche Veranstaltungen und Ehrengeschenke zu Theil geworden, so vereinigte sich doch Alles, um jetzt, als ihm auf seinen Antrag die Entlassung mit Pension bewilligt wurde, dem trefflichen Künstlerpaare Beweise der herzlichsten Dankbarkeit und dauernden Erinnerung zu geben.

Der Vorstand des Gesangvereins lud den Herrn Musik-Director und seine Gattin ein, noch einmal zum Abschiede einer Uebung des Vereins beizuwohnen. In der Pause wurden Beide in einen anderen Saal geführt, wo sie zu ihrer Ueberraschung eine zahlreiche Versammlung von Künstlern und Kunstfreunden, Mitgliedern des Orchesters und ehemaligen Schülern u. s. w. fanden. Der Präsident des Vereins, Herr J. D. Gerlings, hielt eine Anrede und bat die Gefeierten im Namen der Versammlung, ein bleibendes Erinnerungszeichen an Utrecht anzunehmen. Hierauf wurde das kostbare Ehrengeschenk enthüllt, das, aus der Werkstatt des Herrn G. F. W. Bauer hierselbst hervorgegangen, ein prachtvolles Kunstwerk bildet. Auf einem kolossalen Grundgestell von Ebenholz, das von silbernem Weinlaub umschlungen ist, ruht ein grün-krystallenes Fass, reich von silbernen Reben umwunden, die bis zu dem silbernen Krahnen am Fusse sich hinabranken. Oben befindet sich eine breitere Weinranke mit Trauben, zwischen denen ein Partiturbuch mit der Ueberschrift „Fest-Cantate" nebst musicalischen Emblemen angebracht ist und auf dem flachen Deckel die Inschrift: „J. H. Kufferath und E. S. Kufferath-Reintjes gewidmet zu Utrecht 3. October 1862 von Freunden, Schülern und Verehrern." Am Fussgestell ist ein weiss-krystallenes Plateau so angebracht, dass es gedreht werden kann, um die zwölf Weingläser mit reich in Silber getriebenen Füssen eines nach dem anderen unter den Krahnen zu bringen. Zugleich wurde dem Paare ein zierliches Album, die Namen der Geber enthaltend, überreicht, während von dem Männerchor unter der Direction des Herrn Craeyvanger Mendelssohn's Festgesang „An die Künstler" angestimmt wurde.

Am folgenden Abende brachte die Capelle der utrecht'schen Schütterey (Schützen) unter Leitung des Herrn C. Coenen dem Künstlerpaare ein Ständchen mit Fackelzug, und Tags darauf versammelten sich am Morgen der Abreise noch Viele zum letzten Abschiedsgrusse, und eine befreundete Familie gab dem Paare das Geleite bis zur deutschen Gränze.

Utrecht. Nieuwenhuysen.

*) Der Clavier-Auszug ist bei R. Nathan in Utrecht erschienen. Ausführliche Beurtheilung in E. G. Lageman's *Muzikaal Tijdschrift*, Haag, 1836.

**) Frau Kufferath-Reintjes ist zu Cleve den 13. September 1801 geboren. Ihre schöne, klare, hohe Sopranstimme erregte früh die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde ihrer Vaterstadt, namentlich des verstorbenen Notars Thomä, eines gründlichen Dilettanten, dem die musicalischen Zustände in Cleve viel zu verdanken haben. Später wurde sie eine Schülerin des Musik-Directors J. Schornstein in Elberfeld und war in den ersten zehn Jahren des Bestehens unseres niederrheinischen Musikfestes eine vorzügliche und mit Recht beliebte Vertreterin der Sopran-Solo-Partieen. L. B.

Aufmunterungen der Künstler in Oesterreich.

Durch das Finanzgesetz für das Jahr 1863 wurde eine Summe von 10,000 Fl. für Stipendien zur Unterstützung an unbemittelte und hoffnungsvolle Künstler in allen Zweigen der Kunst bestimmt und die Verwendung dieser Summe in die Hände des Staats-Ministeriums gelegt. In Folge dessen wurde von Seiten des letzteren eine Commission niedergesetzt, berufen, die Ansprüche auf die Unterstützung zu prüfen und dem Staats-Ministerium Anträge zu stellen.

Das Resultat dieser Berathungen ist mitgetheilt, und es wurden 16 Künstler betheiligt, unter denen sich 7 Maler, 6 Bildhauer, 2 Musiker und 1 Dichter befinden. Die Betheiligten gehören allen Kronländern an; es finden sich darunter 5 Böhmen, 5 Wiener (darunter 1 Musiker und 1 Dichter), 2 Ungarn und 1 Siebenbürger magyarischen Stammes, und je ein Salzburger, Venetianer und Nieder-Oesterreicher.

Es dürfte für weitere Kreise interessant sein, über den Umfang der Betheiligung, über die Grundsätze, welche zur Anwendung gekommen sind, und die Wahrnehmung, welche man bei dieser Gelegenheit machen konnte, genaue Details zu erhalten, welche wir, auf eingehende Informationen gegründet, mittheilen.

Die Betheiligung an den Stipendien war eine sehr lebhafte; wie begreiflich, ist die bildende Kunst am meisten vertreten, die Zahl der Competenten war auf dem Gebiete der bildenden Kunst 58; unter diesen 58 gehörte einer dem Fache des Kupferstiches, 5 der Architektur, 14 der Bildhauerei und 38 der Malerei an. Dem Geburtslande nach gehörten 17 nach Böhmen, 15 nach Nieder-Oesterreich, Wien mit eingeschlossen, 7 nach Ungarn; die anderen vertheilten sich so ziemlich auf alle Kronländer der Monarchie. Relativ viel geringer war die Zahl der Musiker und der Dichter. Die Zahl der Ersteren betrug 15, der Letzteren 13, und aus der Reihe dieser musste eine nicht unbeträchtliche Zahl ausgeschieden werden, da die Tendenz des Stipendiums offenbar auf schaffende und nicht bloss reproducirende Künstler gerichtet ist.

So schwierig es ist, bei Vertheilung von Stipendien den richtigen Weg einzuschlagen, durch Zuweisung derselben strebsamen und productiven Talenten unter die Arme zu greifen, so schwierig es speciel in Oesterreich war, zum ersten Male unter so verwickelten Verhältnissen die Frage praktisch zu lösen, so kann man nicht verkennen, dass die Bestimmungen, wie sie der hohe Reichsrath gestellt hatte, der Sache selbst sehr förderlich waren. Dieselben waren nur in zwei Punkten beschränkend, in Beziehung auf die Mittellosigkeit und auf das, was man einem Künstler gegenüber hoffnungsvoll nennt. In allem Anderen wurde freie Hand gelassen. Es hatte allerdings seine Schwierigkeiten, die Gränzen des Begriffes „hoffnungsvoll" einiger Maassen festzustellen, aber es war von grossem Vortheile, dass man keine bestimmten Aufgaben stellte, die Höhe des Stipendiums nicht fixirte und Raum für Befriedigung der mannigfaltigsten Bedürfnisse liess. Wer kennt nicht die Verschiedenartigkeit derselben bei jungen, strebenden Künstlern? Der eine braucht zu seiner Ausbildung eine Studienreise, ein zweiter Mittel zur ungestörten Ausführung eines grösseren Werkes; der eine trägt in seinem Busen eine unbefriedigte Sehnsucht nach Rom und Florenz, ein anderer fühlt das Bedürfniss, sich in dem bewegten Kunstleben von Paris zu orientiren. Durch die allgemeine Fassung des Reichsraths-Beschlusses war man in der angenehmsten Lage, auf die mannigfaltigsten Bedürfnisse einzugehen und sie, wenn auch nur in bescheidener Weise, zu befriedigen. Zur Ehre des österreichischen Künstlerstandes müssen wir gestehen, dass unter den zahlreichen Anforderungen keine einzige vorkam, die überspannt genannt werden konnte.

In einer peinlichen Lage befand sich die Commission jenen Künstlern gegenüber, welche nicht in die Reihe der nur hoffnungsvollen, sondern in die der fertigen Künstler gehören, denen nicht mit einem Stipendium, sondern mit einem Auftrage oder einer Pension gedient wäre.

Das ständige Comite hat an das hohe Staats-Ministerium die Bitte gestellt, jene Künstler, welche als fertige Künstler keine Stipendien, sondern Aufträge verlangen, an jene Hof-, Staats-, Landes- und Communal-Behörden und Körperschaften zu empfehlen, welche in der Lage sind, Aufträge zu ertheilen. Das Staats-Ministerium ist in bereitwilligster Weise auf den Wunsch der Commission eingegangen, und die österreichische Künstlerwelt rechnet um so zuversichtlicher auf Erfüllung dieses Wunsches, weil insbesondere die Communen und die Provincial-Behörden und Körperschaften sich bis jetzt, abgesehen von einzelnen sehr ehrenvollen Ausnahmen, nur selten um die Förderung von landesangehörigen Künstlern in der Weise bekümmert haben, wie dies in Frankreich und Belgien der Fall ist.

Die Fälle, wo Pensionen vertheilt werden können, dürfen ihrer Natur nach nur Ausnahmefälle sein; die Aufträge aber, welche den Künstlern übertragen werden sollen, müssen in dem geordneten Haushalte jedes Culturstaates zur Regel werden. Sollen sie nützen, so dürfen sie nicht wie Almosen vertheilt werden, nicht für müssige Galeriewerke, nicht zur Belohnung der Mittelmässigkeit verwandt werden: sie müssen in Oesterreich namentlich allen Kronländern zu Gute kommen und lebendige Bedürfnisse der Völker befriedigen; durch sie soll der Kreis der Kunstbedürfnisse erweitert, der Geschmack gebildet und das Gefühl der Gemeinsamkeit geistiger Interessen im gesammten Reiche gestärkt und gehoben werden.

(Wiener Bl. f. Theater u. s. w.)

Aus Petersburg.

(Concerte unter A. Rubinstein — Quartett-Abende — Conservatorium.)

Es dürfte interessant sein, aus den hierbei nachfolgenden Programmen der zehn Concerte der russischen Musik-Gesellschaft in Petersburg, welche unter der Direction von Anton Rubinstein in der verflossenen Saison Statt fanden, in etwa die Geschmacksrichtung kennen zu lernen, welche die Concertmusik im Vaterlande Glinka's, Ulibischeff's und Rubinstein's nimmt. Ueber die italiänische Oper, welche hier dieselbe ist, wie überall, dürfte jede Notiz überflüssig und langweilig sein. Ueber die Nationalbühne wird uns aber mit Nächstem ein Bericht zugehen.

Die erwähnten Programme sind: Erstes Concert. Ouverture „Hebriden" von Mendelssohn; Phantasie über russische Lieder für Orchester und Chor von K. N. Liadoff; Concert (*D-moll*) für Clavier von J. S. Bach; Musik zu „Manfred" von Schumann; Sinfonie Nr. 4 von Beethoven. — Zweites Concert. Ouverture „Coriolan" von Beethoven; Hymne für eine Altstimme mit Chor Op. 96 von Mendelssohn; Sinfonie (*D-dur*) von Mozart; Concert (*F-moll*) für Clavier von Chopin; Lieder am Clavier; Ouverture „Russlan und Ludmilla" von Glinka. — Drittes Concert. *Rhapsodie hongroise,* instrumentirt von Ch. Schuberth, von Fr. Schubert; Chor aus dem Oratorium Jephta von Händel: Concert für Violine von Viotti; Sinfoniesatz von Gusakowsky; Chor (*a capella*) von Carissimi; Sinfonie (*Es-dur*) von Schumann. — Viertes Concert. Ouverture „Anakreon" von Cherubini; Cantate „Bleibe bei uns" von J. S. Bach; Concert (*G-moll*) für Clavier von Mendelssohn; Ballet aus der Oper „Die Mainacht" von Sokalsky; Phantasie für Clavier mit Chor von Beethoven; Ouverture „Tannhäuser" von Wagner. — Fünftes Concert. Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber; Arie „*Ah perfido!*" von Beethoven; Concert für Violine von Wieniawski; Arie *Stabat mater* (Bass) von Rossini; Ouverture „Dame Kobold" von Reinecke; Lieder am Clavier; Sinfonie Nr. 3 von Beethoven. — Sechstes Concert. Ouverture „Ossiansklänge" von N. W. Gade; Chöre aus der Oper „Dämon" von Vietinghoff; Concert für Violoncell von Dawidoff; Ouverture Op. 115 von Beethoven; Musik zu den „Ruinen von Athen" von Beethoven; Sinfonie (*C-dur*) von Fr. Schubert. — Siebentes Concert. Ouverture „*La chasse du jeune Henri*" von Méhul; Romanze aus „Freischütz" von C. M. v. Weber; Concert (*G-dur*) für Clavier von Rubinstein; „*Le désert*", Ode-Sinfonie von Fél. David; Musik zu „Egmont" von Beethoven. — Achtes Concert. Ouverture „Hermann und Dorothea" von Schumann; Scenen aus der Oper „Ratcliff" von C. Kui; Concert für die Violine von Lipinski; „*Scène d'amour*" und „*La reine Mab*" aus der Sinfonie „*Romeo et Juliette*" von H. Berlioz; Scenen aus der Oper „Alceste" von Gluck; Sinfonie (*A-dur*) von Mendelssohn. — Neuntes Concert. Ouverture Nr. 1, Op. 138, „Leonore" von Beethoven; Morgenhymne aus der Oper „Vestalin" von Spontini; Scherzo (*Fis-moll*), instrumentirt von Th. Leschetitzky, von Mendelssohn; Arie aus der „Schöpfung" von Haydn; *Ouverture espagnole* von Glinka; „Nachthelle", Chor von Fr. Schubert; Lieder am Clavier; Sinfonie (*C-dur*) von Schumann. — Zehntes Concert. Ouverture „Waldnymphe" von W. S. Bennet; Arie *Stabat mater* (Sopran) von Rossini; Concert (*Es-dur*) für Clavier von C. M. v. Weber; Ballet aus der Oper „Gromoboi" von Werstowsky; Sinfonie Nr. 9 mit Chor von Beethoven.

Die Programme der acht Quartett-Abende waren: Erste Soiree. Quartett (*F-dur*) von Haydn; Sonate (*D-dur*) für Clavier und Violoncell von Mendelssohn; Quartett *E-moll* von Beethoven. — Zweite Soiree. Quartett (mit dem zweiten Preise von der Musik-Gesellschaft gekrönt) von Kastriot Scanderbeg; Sonate für Clavier und Violine (Kreutzer gewidmet) von Beethoven; Quartett (*D-dur*) von Mendelssohn. — Dritte Soiree. Quartett (*D-moll*) von Mozart; Trio (*C-moll*) für Clavier von Beethoven; Quartett (*B-dur*, Op. 130) von Beethoven. — Vierte Soiree. Quartett (*D-dur*) von Haydn; Sonate (*C-moll*) für Clavier und Violine von Beethoven; Quartett (*Es-dur*, Op. 127) von Beethoven. — Fünfte Soiree. Quartett (*A-dur*) von Mendelssohn; Trio (*F-dur*) für Clavier von Schumann; Quartett (*F-moll*, Op. 95) von Beethoven. — Sechste Soiree. Quintett (*A-dur*) von Mendelssohn; Sonate *Es-dur* für Clavier und Clarinette von C. M. v. Weber; Quintett (*C-dur*, Op. 29) von Beethoven. — Siebente Soiree. Quartett (mit dem ersten Preise von der Musik-Gesellschaft gekrönt) von Afanassieff; Quartett (*Es-dur*) für Clavier von Schumann; Quartett (*C-dur*) von Mozart. — Achte Soiree. Quintett (*A-moll*) von Onslow; Trio (*B-dur*, Op. 97) für Clavier von Beethoven; Quintett (*C-dur*) von Fr. Schubert.

Die Preis-Aufgabe für dieses Jahr bestand in einer Ouverture für Orchester mit gewöhnlichen Hörnern und Trompeten; aber nach Prüfung der eingesandten Ouverturen erwies sich keine von ihnen preiswürdig.

Am 8. September v. J. ist das Conservatorium unter der Direction von Anton Rubinstein eröffnet worden. Die Zahl der Schüler dieses Jahres ist 175 beiderlei Geschlechts, verschiedenen Alters und aller Stände der Gesellschaft ohne Ausnahme. Gelehrt wird in dem Conservatorium alles, was ins musicalische Fach gehört, ausserdem für die, welche es wünschen, russische, deutsche und italiänische Sprache und Literatur, Geschichte, Geographie, Mathematik, Religion, Kalligraphie und Notenschrift. Der Schüler zahlt für den Gesammt-Unterricht 100 Rubel jährlich, die er halbjährlich zu je 50 Rubel im Voraus

abzutragen hat; es steht ihm frei, nach Ablauf eines halben Jahres aus dem Conservatorium auszutreten. In diesem Jahre konnte noch kein öffentliches Examen Statt finden, doch hat ein Privat-Examen Statt gefunden, das auf die besten Ergebnisse in Zukunft hoffen lässt. — Die moskauer Filial-Gesellschaft hatte sich auch in diesem Jahre des besten Erfolges zu erfreuen; auch sind daselbst einige Lehrclassen eingerichtet worden, wie z. B. Gesangsclasse und Elementarclasse. Das nächste Ziel des Directoriums ist die Gründung solcher Filial-Gesellschaften und Schulen in den wichtigsten Städten des Reiches; doch muss dieser Plan noch in der nächsten Zeit unausgeführt bleiben, bis aus dem Conservatorium Leute kommen werden, welche die Leitung von Concerten und die Lehrfächer in den zu gründenden Schulen zu übernehmen im Stande sein werden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Wien. Sieben Jahre sind verstrichen, seitdem Bauernfeld mit keinem neuen Werke auf dramatischem Felde vor der Oeffentlichkeit erschien; das Lustspiel „*Fata morgana*“ war der letzte Sendling seiner sonst thätigen Muse. Doch der geistreiche Schriftsteller hat diese „Jacobsfrist“ nicht müssig vergehen lassen: vier neue Bühnen-Producte und die Umarbeitung eines alten Stückes sind aus seiner Feder geflossen. Dazu gehören das bereits aus früheren Mittheilungen bekannte dreiactige Lustspiel „Melampe“, dann das gleichfalls dreiactige Lustspiel „Excellenz“, welches die Hofschauspieler während ihres Gastspiels in Berlin aufführen werden; ferner „Gräfin Circe“, welche für die nächste Burgtheater-Saison zur Darstellung bestimmt ist, und schliesslich ein mehractiges Schauspiel, das um die Zeit Friedrich's des Grossen spielt, dessen Titel aber noch nicht festgestellt ist. Auch das Preis-Lustspiel „Der kategorische Imperativ“ ist gänzlich umgearbeitet.

Director Laube in Wien hat einen schweren Verlust erlitten. Sein einziger Sohn Hans, ein junger, hoffnungsvoller Mann, ist am 11. Juni nach einer langen und schmerzlichen Krankheit im 26. Lebensjahre gestorben. Die Theilnahme an diesem traurigen Ereignisse ist eine allgemeine.

Zu Méhul's einhundertjährigem Geburtstage kommt dessen Oper „Jacob und seine Söhne“ in Dresden zur Aufführung.

Basel. Hier herrscht seit einigen Jahren wieder ein sehr reges Musikleben, welches wir den zahlreichen edeln Kunstfreunden und den Musik-Dirigenten Reiter, Lutz, Dr. Hanschild und Hunold verdanken. Das vorletzte Concert brachte Wagner's „Faust-Ouverture“, Chor aus Rameau's „Castor und Pollux“, Gesang Heloisens und der Frauen von F. Hiller und die Manfred-Musik von R. Schumann. Das letzte, in der Martinskirche gegebene, enthielt Mozart's *G-moll*-Sinfonie, Mendelssohn's Ouverture zu den „Hebriden“ und Beethoven's *A-dur*-Sinfonie, unter Reiter's Leitung vortrefflich ausgeführt. — Der Gesangverein hatte in der Martinskirche ein geistliches Concert veranstaltet, in welchem Einzelnes aus Händel's „Messias“ und aus J. S. Bach's „Passionsmusik“ nach Matthäus, ein fünfstimmiger Choral von Eccard, Lotti's „*Crucifixus*“ achtstimmig und Pergolese's „*Stabat mater*“ für Sopran und Alt recht gelungen ausgeführt wurden. — Dr. Hauschild gab ein Kirchen-Concert, das eine Sinfonie und nicht weniger als zehn Chöre von seiner Composition enthielt. — Diesen Winter hat sich ein Orchester-Verein junger Dilettanten gebildet, wie ähnliche schon in mehreren schweizerischen Städten bestehen. Dirigent ist Herr Hunold. Ferner haben wir noch einen akademischen Männerchor und einen Quartett-Verein der Herren Reiter, Abel, Fischer und Kahndt.

Das in Paris erscheinende Kunstblatt *L'Europe artiste* gibt in seiner Nummer vom 31. Mai folgende interessante Notiz: „*Vienne: Mme. Nieman-Seebal (!) a debuté dans le rôle de Marguerite de Faust. La grande cantatrice (!) a obtenu un légitime succès.*“ (!!).

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 28. KÖLN, 11. Juli 1863. XI. Jahrgang.

Die Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main.

Der Männer-Gesangverein, welcher in Frankfurt am Main unter dem Namen „Liederkranz" besteht, ist einer der ältesten in Deutschland. Schon am 15. Februar 1828 traten die Gründer desselben zusammen, und wiewohl die erste Veranlassung in Verbindung mit Uebung im mehrstimmigen Gesange gesellige Unterhaltung war, so gab doch zahlreiche Theilnahme dem Vereine sehr bald nicht nur eine grosse Ausdehnung, sondern im Streben und Wirken auch eine mehr rein künstlerische Richtung. Er begann öffentlich aufzutreten, theils zu wohlthätigen Zwecken, theils zu Beisteuern zu Ehren-Denkmalen grosser Deutschen, wie Schiller und Goethe, Mozart, Gutenberg, und im Jahre 1838 unternahm er es, das erste grosse deutsche Sängerfest in Frankfurt zu veranstalten. Der „Liederkranz" hatte aber dabei nicht nur die Absicht, die Sänger Deutschlands zu brüderlicher Vereinigung einzuladen und dem Publicum einen damals noch seltenen Kunstgenuss zu bereiten, sondern er hegte den Plan, durch dieses Fest den Grundstein zu einem bleibenden Denkmal zu legen, welches durch dauernden Einfluss auf die Tonkunst in Deutschland eine lebendige Wirksamkeit ausüben sollte.

Er bestimmte desshalb den Ertrag des Festes zur Gründung einer „Stiftung zur Unterstützung musicalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre" und nannte sie „Mozart-Stiftung", theils um das Andenken an den grössten deutschen Tondichter zu ehren, theils um den Geist und die Richtung anzudeuten, in welchem und nach welcher hin die Stiftung ihre Wirksamkeit ausschliesslich der Pflege der classischen Musik widmen sollte.

Man dachte dabei, dass auch für die Musik die Zeit kommen könnte — und sie kam sehr bald! — von der Lessing sagte: „Man fing an, alle Regeln zu vermengen und es für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen und lieber zu verlangen, dass Jeder die Kunst aufs Neue für sich erfinden solle!"

Solchem Hindrängen zum Verfall der wahren Kunst entgegen zu treten und in der Ueberzeugung, dass allerdings die natürliche Begabung die erste Bedingung zu künstlerischem Schaffen sei, aber der Fleiss und die Folge gründlicher Lehre die Eingebungen des Genies klären, den Strom der Begeisterung in die Schranken der Form leiten müsse, ordnete das Statut der Mozart-Stiftung die gewissenhafteste Prüfung der musicalischen Anlagen des Bewerbers um ihr Stipendium durch Ausarbeitung von Aufgaben unter den Augen eines Tonmeisters und Prüfung derselben durch drei verschiedene musicalische Berühmtheiten (deren wenigstens zwei ausserhalb Frankfurt wohnen müssen) an, und bestimmte, dass der für würdig erkannte Stipendiat einem Meister der Compositionslehre (mit Berücksichtigung seiner eigenen Wahl) auf vier Jahre mit einer jährlichen Unterstützung von 400 Gulden zur Leitung seiner vollständigen Ausbildung übergeben werde.

Die erste Grundlage zum Capital der Stiftung gab der Ertrag des Sängerfestes. Langsam vermehrt wurde es durch die Einnahme des jährlichen Concertes, welches der „Liederkranz" zum Besten desselben statutmässig gibt. Leider blieben die Aufforderungen des Vorstandes an die deutschen Bühnen, Concert-Institute, Gesangvereine u. s. w. zur Betheiligung an der vaterländischen, allen Söhnen deutschen Stammes offen stehenden Stiftung unbegreiflicher Weise — mit wenigen ehrenvollen Ausnahmen — erfolglos! Dennoch wuchs der Fonds durch Privat-Zuwendungen und die genannten Concert-Erträge so weit an, dass schon im Jahre 1841 der erste Stipendiat dem Meister Spohr übergeben werden konnte. Es war Johann Bott aus Kassel, der ausgezeichnete Violinspieler

und geschätzte Componist, gegenwärtig Hof-Capellmeister in Meiningen.

Unter den nachmaligen Gönnern der Stiftung sind auszuzeichnen Pfarrer Sprüngli in Thalwyl am Zürich-See, ein Genosse des Sängerfestes, der durch die Herausgabe einer Sammlung von Männer-Quartetten die Summe von 1000 Fl., der frankfurter Bürger Kröger, der ein Legat von 2000 Fl. schenkte. Ferner trug das Concert des „Liederkranzes" in der Paulskirche zur hundertjährigen Jubelfeier von Mozart's Geburtstag 2864 Fl. ein u. s. w. So ist denn das Stiftungs-Capital jetzt bis zu 42,000 Fl. angewachsen.

Allein was will das sagen bei einer musicalischen Stiftung für das ganze Deutschland? Wie lange wollen die Freunde der Tonkunst in allen Gauen desjenigen Landes, welchem alle Nationen den Preis der Meisterschaft in der Tonkunst zuerkennen, zögern, in unserer Zeit, wo der Vereinigungsgeist Alles leistet, die Mozart-Stiftung zu einer grossen National-Anstalt zu erheben? Wie lange wollen unsere Bühnen, unsere Concert-Institute, unsere zahllosen Gesangvereine den Vorwurf dulden, dass sie für eine Stiftung zur Hebung der Tonkunst, zur Unterstützung begabter Jünger derselben nichts thun, ihre Existenz ignoriren und es einem einzigen Vereine überlassen, dem Liederkranz in Frankfurt, die treffliche Pflanzstätte der Kunst am Leben zu erhalten?

Wirft die Mozart-Stiftung etwa ihr Geld leichtsinnig an Unwürdige weg? Geht sie parteiisch oder gewissenlos zu Werke? Keineswegs. Ihr letzter Beschluss, das sechste vierjährige Stipendium, dessen Bewerbung im vorigen Jahre ausgeschrieben war, nicht zu verleihen, weil keine der eingesandten Arbeiten „entschiedene musicalische Befähigung" bekundete (vgl. Niederrh. Musik-Zeitung Nr. 18 vom 2. Mai 1863), beweist überzeugend, dass nicht etwa dem relativ besten Bewerber von allen, sondern nur einem absolut hervorragenden Talente die Unterstützung zu Theil wird. Und brauchen wir an die uns zunächst stehenden Stipendiaten Max Bruch und Joseph Brambach zu erinnern, welche beide die Mozart-Stiftung der Leitung von Ferdinand Hiller übergeben hatte? Joseph Brambach, zum städtischen Musik-Director in Bonn ernannt, hat bereits treffliche Beweise seiner künstlerischen Wirksamkeit als Dirigent und seines Compositions-Talentes durch schöne Lieder, Clavierstücke, das treffliche Sextett, neuerdings eine mit Beifall aufgeführte Sinfonie u. s. w. gegeben, und hat nicht Max Bruch, ausser seinen früheren Compositionen, jetzt zur fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier der Stiftung, ihr seine Oper „Loreley" als glänzende Gabe des Dankes dargebracht?

Wohlan denn! Lassen wir diese Jubelfeier der Mozart-Stiftung durch Theilnahme in allen musicalischen Kreisen Deutschlands zu dem Anfangspunkte einer neuen, glänzenden Aera für dieselbe werden, steuern wir von allen Seiten bei, um ihr segensreiches Wirken weithin über alle Lande deutscher Zunge auszudehnen und so manches im Stillen keimende Talent vor dem Verkümmern in Mangel und Verlassenheit zu retten.

Diese Gefühle und Wünsche beseelten uns, als wir am 25. Juni, dem Tage der Jubelfeier, dem Fest-Concerte beiwohnten, welches der „Liederkranz" im neuen Saalbau zu Frankfurt veranstaltet hatte, und wir stehen nicht an, ihnen durch diese Blätter eine weite Verbreitung zu geben, da wir die Hoffnung hegen, eine gute Sache dadurch fördern zu können.

Das Concert wurde durch eine Ouverture von Ferd. Hiller, zu deren Direction der Meister eingeladen worden war, unter grossem Beifalle der Zuhörerschaft eröffnet, worauf Herr Dr. Karl Grün durch eine gehaltvolle Rede die Bedeutung des Festes und das Verhältniss der Tonkunst zu den Schwesterkünsten entwickelte. Herr Capellmeister Bott trug ein Violin-Concert von seiner Composition mit schönem, reinem Tone und bekannter Virtuosität vor; Chöre und Sologesänge aus Mozart's „Zauberflöte", „Idomeneo" und „Titus", so wie zum Schlusse das „Halleluja" von Händel wurden von den vereinigten Kräften sämmtlicher frankfurter Singvereine, des Liederkranzes und des Theater-Orchesters unter der sicheren Leitung des Herrn Gellert, Dirigenten des Liederkranzes, recht gut ausgeführt, ferner Lieder der früheren Stipendiaten Jakob Bischoff, Max Bruch, Joseph Brambach und des gegenwärtigen, ebenfalls talentvollen Stipendiaten Ernst Deurer aus Giessen, dessen fernere Ausbildung Herrn Capellmeister Vincenz Lachner in Mannheim anvertraut ist. Unter den vortragenden Sängern zeichnete sich Herr C. Hill aus, während die übrigen Manches zu wünschen übrig liessen.

Ein Festmahl im Holländischen Hofe, gewürzt durch sinnige Trinksprüche, durch eine kurze Geschichte der Mozart-Stiftung durch deren Präsidenten Herrn Dr. Ponfik und eine warme Ovation an Ferdinand Hiller, den geborenen Frankfurter, durch Herrn Appellations-Gerichtsrath Eckhard, Secretär der Stiftung, beschloss die Feier. Prof. L. Bischoff.

Der Kölner Männer-Gesangverein in Wiesbaden.

Der Kölner Männer-Gesangverein war der wiederholten Einladung des Comite's für den Bau der Thürme der katholischen Kirche eben so bereitwillig wie im vorigen

Jahre und um so eher gefolgt, als die herzliche Gastfreundschaft der Wiesbadener und die fröhlichen, in dem reizenden Badeorte verlebten Tage noch in sehr gutem Andenken bei allen Theilnehmern waren. So traf denn der Verein, dieses Mal neunzig Sänger stark, am 27. v. Mts. gegen Mittag dort ein, wurde durch die Regimentsmusik empfangen, welche das „Neroberger Weinlied" von A. Pütz und Franz Weber, für Corpsmusik vom Capellmeister Herrn Bela eingerichtet, zum Willkommen spielte, dann vom Comite begrüsst und nach einem vortrefflichen Mittagsmahle im Hotel Victoria in die gastlichen Quartiere geleitet.

Das Abend-Concert im Cursaale, den die Administration in gewohnter Liberalität ganz kostenfrei bewilligt hatte, war ausserordentlich zahlreich besucht. Die Frau Herzogin von Nassau beehrte dasselbe nebst ihrem Hofstaate mit ihrer hohen Gegenwart. Es begann mit Kücken's Neckar- und Rheinliede als einem frischen Eröffnungsgesange. Nun, das hört man auch wohl von anderen Vereinen ganz gut. Aber gleich im zweiten Gesange: „Schlafe, Liebchen, weil's auf Erden Nun so still und einsam wird", von Mendelssohn wusste man, mit wem man zu thun hatte; dieser glockenreine und klangvolle Gesammtton, dieses künstlerische Verschmelzen der Kopfstimme mit der Bruststimme in dem ersten Tenor, dieser Klang der beiden Mittelstimmen, welche wie tiefe Clarinetten und Fagotte nie sich vordrängen, aber dennoch stets durch jeden ihrer Töne der Melodie deutlich den wohlthuendsten harmonischen Reiz verleihen, endlich diese weichen und sonoren Bässe, die bis ins Contra-*C* hinab mit ihrem Orgeltone den drei anderen Stimmen erst das wahre Fundament, die zur Einheit der wunderbaren Tonfärbung des Ganzen nothwendige Schwingung geben, dann die fabelhafte Präcision und unwandelbare Sicherheit, endlich der ausdrucksvolle, stets edle und niemals zu theatralischen Effectmitteln greifende, durchweg nur auf dem Geiste des Gedichtes und der Composition beruhende Vortrag — alle diese Eigenschaften traten gleich bei der Nummer 2 so herrlich hervor und offenbarten sich durch das ganze Programm hindurch als so unzerstörbares, ja, in dem letzten Jahre noch vervollkommnetes Eigenthum des Vereins, dass auch bei den strengsten und selbst gegen die ganze Gattung vorurtheilsvollen Kennern nur Eine Stimme darüber herrschte: das sei der vollkommenste Männergesang, den man hören könne. Der Beifall war bei dem Publicum, in welchem fast alle Nationen Europa's vertreten waren und welches zum Theil auch aus jenen blasirten höheren, d. h. vermögenderen Kreisen zusammengesetzt war, in denen das wahre Gefühl für Musik in dem Amusement über virtuose Schnörkeleien untergegangen ist, dennoch ein ganz allgemeiner und unwillkürlicher. In dem dritten Liede für Tenor-Solo und Chor: „Wenn du im Traum wirst fragen", von A. Schäfer eroberte Herr A. Pütz wie immer die Herzen der Damen, indessen klatschten auch die Männer lebhaft in die Hände, und sichtbarlich nicht bloss den Damen zu Gefallen. Mendelssohn's „Wasserfahrt", obwohl so ernst und schauerlich, wurde ebenfalls durch langen Applaus anerkannt; in diesem schönen Liede kam besonders zur Geltung, was wir oben von den Bässen und den beiden Mittelstimmen bemerkt haben. Nach diesen zarten und kunstreichen Gesängen ergriff auf einmal die Zuhörerschaft ein wahrer Schauer, als „Lützow's wilde Jagd" erklang; dieser freudige, allbelebende Schauer steigerte sich mit jeder Strophe bis zur Begeisterung und brach am Schlusse in einen derartigen Sturm aus, dass der donnernde Applaus nicht ruhte, bis Herr Director Weber von Neuem ans Pult trat und die drei letzten Strophen wiederholen liess. Damit schloss die erste Abtheilung des Concertes. Wir haben lange nicht einem solchen Durchschlagen eines einfachen Chorgesanges beigewohnt; es war, als wenn die Versammlung ganz Deutschland repräsentirte und sich auf einmal in jene grosse Zeit zurückversetzt fühlte — vielleicht im Gegensatze zu einer anderen und als schönes Zeichen einer gehobenen und nicht zu unterdrückenden Stimmung für die Einheit und Freiheit des ganzen Deutschlands. Die Frau Herzogin liess unmittelbar darauf Herrn Musik-Director Weber zu sich rufen und drückte ihm in den huldvollsten Worten ihren Dank für den schönen Kunstgenuss aus, den ein so meisterhafter Gesang gewähre.

Die zweite Abtheilung enthielt Gade's „Gondelfahrt"; Kücken's „Die jungen Musicanten"; zwei Volkslieder: 1) „Wenn ich ein klein's Waldvöglein wär'" von Hiller (ursprünglich für zwei Soprane, von Weber für vier Männerstimmen eingerichtet), und 2) Silcher's „Jetzt gang i ans Brünnele" (auf Verlangen, und wie der Erfolg zeigte, in Wahrheit, denn es musste wiederholt werden); A. Zöllner's „Doppelständchen"; Herbeck's „Zum Walde" mit Begleitung von vier Hörnern, welche sehr gut geblasen wurden. Alles wurde schön gesungen und rief den ungetheiltesten Beifall hervor.

Zwischen den Gesängen liessen sich die Herren Isidor Seiss und Alexander Schmitt vom Conservatorium zu Köln hören. Sie spielten zunächst die grosse — für ein Bade-Publicum und überhaupt für ein Concert-Publicum viel zu lange — Sonate von A. Rubinstein für Pianoforte und Violoncell; da nun auch bei der Ausdehnung in drei langen Sätzen doch in keinem derselben trotz einzelner Schönheiten ein rechter Fluss und Guss ist und neben ansprechenden, ja, genialen Stellen auch gar manches entweder Curiose oder sehr Gewöhnliche zu hören ist, so machte

die Composition trotz des vortrefflichen Spiels keine rechte Wirkung. Auch schadete es dem Verständnisse, dass der gewaltig klangvolle Flügel das Violoncell häufig, namentlich in allen Forte-Passagenstellen, übertönte. Es war uns dies wieder eine Erfahrung mehr, die bei den Ausführungen von Kammermusik mit Pianoforte (Duo's, Trio's u. s. w.) sehr zu beachten ist. Die jetzigen Flügel lassen Violine und Violoncell nur aufkommen, wenn diese letzteren beiden sich eben so breit machen und auf Tonstärke ausgehen, wie das dominirende Mode-Instrument, welches dann noch obenein die meisten neueren Pianisten so behandeln, als wäre es nur da, um ein Orchester zu ersetzen. Was dadurch an Vortrag und geistiger Wiedergabe eines schönen Trio's verloren geht, leuchtet ein. Ein heutiger Flügel klingt ohne aufgehobenen Deckel weit harmonischer mit den Saiten-Instrumenten zusammen, als wenn seiner Kraft alle Schleusen geöffnet sind. Kommt nun noch der Mangel an schnellem und völligem Abdämpfen dazu, wie er sich fast bei allen französischen Flügeln, namentlich den Erard'schen, findet, so schwimmen die Töne der armen Partner des Pianisten wie Strohhalme auf dem brausenden Klangmeere des Flügels sparsam umher (*apparent rari nantes in gurgite vasto!*). Im zweiten Theile spielte Herr Seiss die Lucia-Phantasie von Liszt mit ganz ausgezeichneter Bravour und erhielt lebhaften Applaus, der noch allgemeiner gewesen wäre und es überall sein würde, wenn Herr Seiss, der das vollständige Zeug dazu hat, ein ganz eminenter Pianist zu werden, sich eine ruhigere Haltung am Clavier aneignen könnte. Herr Schmitt gewann durch den Vortrag zweier kleineren, recht artigen Stücke von seiner Composition grossen Beifall.

Ein heiteres Banket in den schönen Sälen und der daranstossenden Glashalle im Victoria-Hotel beschloss den Abend, der dadurch auch in geselliger Hinsicht ein recht genussreicher wurde, denn es fehlte nicht an Geist, theils durch die Trinksprüche, komischen Gesänge und improvisirten Schwänke, theils durch den vortrefflichen Hochheimer Schaumwein von C. Burgeff, der als ein echt deutsches Kunstproduct dem deutschen Liede und dem vollendeten Vortrage desselben gar wohl zur Seite zu stellen ist. *Cantores amant humores* — und der Humor war in jeder Art gut vertreten.

Am folgenden Sonntag den 28. Juni fand das Morgen-Concert in der katholischen Kirche Statt. Es brachte zunächst B. Klein's „Wie lieblich ist Deine Wohnung, o Herr!" dann C. Kreutzer's Capelle von Uhland: „Was schimmert dort" u. s. w. (das Solo-Quartett recht schön von den Herren A. Pütz, C. Thurn, Menzel und Meyer gesungen); ein „*Tenebrae factae sunt*" von S. Neukomm, in welchem besonders die Bässe in der Kirche sehr schön klangen; das *Te Deum* von B. Klein mit Begleitung von Contrabässen und Violoncellen — ein zu sehr in einander gearbeitetes Gesangstück, das wie manche andere von Klein zu künstliche Combinationen hat, welche bei der engen Harmonie nicht deutlich werden und dadurch trocken erscheinen. In der zweiten Abtheilung hörten wir den 23. Psalm von Fr. Schubert, dessen Schluss vorzüglich schön ist; dann ein „*Popule meus, quid feci tibi?*" von Ludwig Vittoria (aus der trefflichen Sammlung der *Musica divina* für Männerchor von Fr. Commer in Berlin), ein wunderbar schöner Kirchengesang, der an innerem Kunstwerthe und an tief empfundenem Vortrage die Krone von allem, was wir hörten, war. Wir empfehlen dieses Stück und die ganze Sammlung allen Männer-Gesangvereinen, denen es Ernst um die Tonkunst ist; der Vortrag eines solchen Stückes ist die Probe der Stufe, auf welcher ein Verein steht, und gut gesungen, ist es eines ergreifenden Eindrucks sicher. Nach diesem Juwel fiel Abt's „Vineta", obwohl gut gesungen, gar sehr ab; die Schlüsse der Strophen auf „*Salve Regina*" liessen sich noch am besten hören. Einen würdigen Schluss des ganzen Concertes bildete Franz Weber's Hymne: „*Ecce sacerdos magnus*" für Männerchor mit Begleitung von drei Hörnern, Tenor- und Bass-Posaune und Tuba. Die Verbindung des majestätischen Chorals mit einem motettartigen *Allegro maestoso*, welches durch ein *Meno mosso* aufgenommen wird, das zu einer überraschenden Anwendung des Chorals im siebenten Kirchentone und dann wieder zum ersten Allegro führt, welches mit einigen harmonischen Aenderungen und effectvoller Coda den imposanten Schluss macht, ergibt ein Kirchenstück von edler, würdevoller Haltung, das den Meister ehrt.

Möge unter seiner trefflichen Leitung der Verein fort und fort wie bisher des alten Spruches eingedenk sein: *Res severa est verum gaudium* — „Die wahre Freude an der Tonkunst ist eine ernste Sache!"

Die Frau Herzogin von Nassau beehrte auch dieses Concert mit ihrer Gegenwart.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass der Componist und königlich schwedische Universitäts-Musik-Director Josephson aus Upsala, der dort einen berühmten und zahlreichen Männerchor von Studenten leitet (in der Regel zählt die Universität zwischen 15—1600), hauptsächlich, wie wir von ihm selbst vernahmen, an den Rhein gekommen war, um den kölner Verein zu hören, und, da er in Wiesbaden in den beiden Concerten zugegen war, sich sehr befriedigt fühlte und sich im höchsten Grade anerkennend über dessen künstlerische Leistungen aussprach.

Vom Oberrheine.

(Kirchen-Concert in Winterthur: Theodor Kirchner — Jul. Stockhausen — Kammermusik-Concert in Colmar: Franz Stockhausen.)

Den 1. Juli 1863.

Während hier in Baden-Baden auf der rechten Rheinseite französische Küche und französische Musik floriren, muss man über den Rhein auf die linke Seite gehen, um deutsche Musik zu hören, das heisst nach der Schweiz und dem Elsass, nur nicht nach dessen Hauptstadt Strassburg, allwo sich das altehrwürdige deutsche Münster gar höchlich wundern mag, wenn es um sich herum bei einem grossen Musikfeste, wie neulich, hauptsächlich nur französische Klänge hört. Doch halt! vergessen wir nicht, dass am 20. Juni Kücken sein „Normannslied" und, wenn mir recht ist, auch Abt einen oder zwei deutsche Chöre dirigirt haben. Indess die Haupt-Aufführung war am 22. das ganze so genannte Oratorium *L'Enfance du Christ* von Hector Berlioz, der ebenfalls selbst seine Schöpfung dirigirte, am Abende grosse Ovationen im Concertsaale, am folgenden Morgen dessgleichen auf der Rheinbrücke bei seinem Einzuge ins deutsche Reich und sogar in der Kirche zu Kehl entgegen nahm, sich darauf in französischer Rede bedankte, welche Kücken so gütig war, ins Deutsche zu verdolmetschen, worauf die Sänger von Neuem trotz der Heiligkeit des Ortes in Applaus und Beifallsruf ausbrachen. Doch Sie werden über das ganze „Festival" wohl noch ausführlicheren Bericht erhalten. Es mag sein, dass ich, durch die Eindrücke ganz anderer Musik, welche ich die Tage vorher in Zürich, Winterthur und Colmar gehört hatte, noch beherrscht, die Sache etwas mürrischer ansah, als sie vielleicht betrachtet zu werden verdient; darum gehe ich lieber nicht ins Einzelne.

In Winterthur war ich — glücklicher Weise, muss ich sagen — am Sonntag den 14. v. Mts. zu rechter Zeit eingetroffen, um einem Kirchen-Concerte beizuwohnen, das mir unvergesslich sein wird. Herr Kirchner, ein Künstler, welcher der Stolz jeder Kathedrale in den grössten Städten Deutschlands sein würde, lebt hier in bescheidenen Verhältnissen und für sein Wissen und Können viel zu engem Wirkungskreise als Organist und Musik-Director. Er hatte das Concert veranstaltet und trug auf der Orgel eine Toccata in *D-moll* von Bach, ferner den Trauermarsch aus Beethoven's *Eroica* vor, und improvisirte zum Schlusse über Motive aus Schumann's „Faust" und Beethoven's neunter Sinfonie. Herr Kirchner ist ein Meister im Spiel und im Registriren, wie es vielleicht gegenwärtig kaum einen zweiten gibt: seine Vorträge waren von wunderbarem Eindruck. Auf eigenthümlich wirksame Weise verflochten sich in diese Improvisation zuletzt Schumann's „Abendlied", von Joachim für die Violine gesetzt und von einem trefflichen Geiger, Fritz Hegar aus Colmar, vorgetragen, und, um den Zauber zu vollenden, Stockhausen's Gesang des Liedes „Des Sonntags in der Morgenstund'", Ausserdem erbaute uns der herrliche Sänger auch durch die Arie des Elias: „Es ist genug!" und die Arie des Doctor Marianus aus der dritten Abtheilung von Schumann's Faustmusik. Das ganze Concert war ein durch den Adel der Compositionen und des Vortrags derselben wahrhaft erhebendes.

Auf meiner Rückreise durch den Elsass berührte ich Colmar und blieb daselbst den Abend des 18. v. Mts., um einem Kammermusik-Concerte beizuwohnen, welches Julius Stockhausen in Verbindung mit dem dortigen Violin-Quartett im Foyer des Theaters gab. Das Quartett bildeten die Herren Fritz Hegar, Masskowski, Schwiedam und Emil Hegar (ein junger, talentvoller und sicherer Violoncellist, der an Louis Lübeck's Stelle, welcher in Leipzig angestellt ist, getreten ist); sie trugen die Variationen von Haydn über das österreichische Nationallied recht brav vor und wirkten in Hiller's Serenade für Piano, Violine und Violoncell und in Schumann's grossem Quintett mit. Ausserdem spielte E. Hegar auch noch ein Solo von Davidoff. Julius Stockhausen sang Arien aus Mozart's Figaro und aus Caraffa's *Valet de chambre*, und zwei Lieder aus der „schönen Müllerin" von Schubert. In seinem jüngeren Bruder Franz Stockhausen lernten wir einen sehr tüchtigen Pianisten kennen; er spielte namentlich das Quintett von Schumann mit Schwung und Wärme und riss die Zuhörerschaft zu durchschlagendem Beifall hin; wer da weiss, wie schwer es ist, die Leute dort für Deutschland auch nur musicalisch wieder zu erobern, der wird danach die Vorzüglichkeit der Ausführung des Werkes ermessen können, welches trotz jener Stimmung eine so glänzende Aufnahme fand. L.

Vorstellungen der königlichen Bühnen in Berlin 1862—1863.

Die Gesammtzahl der vom 1. August 1862 bis zum 19. Juni 1863 gegebenen Vorstellungen betrug 516, die sich folgender Gestalt eintheilen: Trauerspiel 71, Schauspiel 76, Lustspiel und Posse 194, ernste Oper 135, komische Oper 29, Ballet 86.

Die Anzahl der Vorstellungen — nach dem Namen der Schriftsteller vertheilt — gibt folgendes Ergebniss: Adolphi (Winterfeld) 2, Bauernfeld 7, Benedix 34, Birch-Pfeiffer 8, Brachvogel 3, Castelli 1, Calderon 3, Cumberland 3, Dumanoir und Kéranion 5, Eckardt 3, Eschenbach 4.

Goethe 11, Gutzkow 9, Hackländer 7, Harrys 6, Hebbel 7, Heigel 1, Hersch 4, Holbein 2, Hollpein 2, Homburg 5, Hutt 9, Iffland 2, Kleist 8, Köster 4, Lorm 10, Lenz 2, Lessing 12, Leitershofen 5, Meyr 3, Molière 5, Moreto 4, Putlitz 9, Raupach 16, Schiller 26, Schlesinger 10, Scribe 7, Schücking und Moser 8, Shakespeare 29, Souvestre 1, Stein 1, Tenelli 6, Töpfer 31, Uhland 2, Wages 1, Wehl 4, Weissenthurn 5.

In der Oper: Auber 12, Bellini 6, Beethoven 5, Cherubini 2, Donizetti 14, Gluck 5, Gounod 35, Grisar 6, Halévy 2, Lortzing 4, Méhul 4, Meyerbeer 18, Mozart 13, Rossini 9, Spontini 6, Verdi 7, Wagner 9, Weber 11.

(Von den Componisten fielen gegen v. J. aus: Bott, Flotow, Isouard, Marschner, Offenbach, Redern, Spohr.)

Im Ballet: Hoguet 4, Leuven und Mazilier 5, Petipa 6, St. Georges 4, Paul Taglioni 67.

Die Novitäten und Neu-Inscenesetzungen waren:

A. Im Schauspiel. Neu (12): Drei Trauerspiele („Hermann der Cherusker“, „Die Nibelungen“ [I. Abtheilung: „Der gehörnte Siegfried“, „Siegfried's Tod“], „Sokrates“); zwei Schauspiele („Waldemar“, „Die Eine weint, die Andere lacht“); sechs Lustspiele („Eine Tasse Thee“, „Die Fremden“, „Der Hausspion“, „Die Alten und die Jungen“, „Die Novizen“, „Die Veilchen“); eine Posse („Geliebt oder todt“). — Neu einstudirt (8): Drei Trauerspiele („Ernst, Herzog von Schwaben“, „Herzog Albrecht“, „König Lear“); ein Schauspiel („Die Schule des Lebens“); vier Lustspiele („Alter schützt vor Thorheit nicht“, „Rosenmüller und Finke“, „Der Vetter“, „Das Urbild des Tartüffe“).

B. In der Oper. Eine Neuigkeit („Margarethe“). — Neu einstudirt: zwei Opern („Das Feldlager in Schlesien“, „Der schwarze Domino“).

C. Im Ballet. Zwei Neuigkeiten („Elektra“ oder „Die Sterne“, „Der Markt“). — Neu einstudirt nichts.

In der Oper fanden 28 Gastspiele (an 89 Abenden) Statt: Frau Richter 3 Mal, Fräulein Antonini 2 Mal, Fräulein Voggenhuber 3 Mal, Fräulein Marcon 4 Mal, Frau Moser 2 Mal, Frau Beringer 3 Mal, Frau Fabbri-Mulder 4 Mal, Fräulein Artôt 14 Mal, Fräulein Lichtmay 2 Mal, Frau Borchers-Litta 1 Mal, Fräulein Gericke 6 Mal, Frau Förster 3 Mal, Fräulein Wilde 2 Mal, Fräulein Brenner 3 Mal, Fräulein Müller 1 Mal, Fräulein Sauter 4 Mal, Fräulein Fevary 1 Mal, Fräulein Veitl 1 Mal, Fräulein Suvanny 1 Mal, Fräulein Spohr 4 Mal, Herr Blaha 1 Mal, Herr Wachtel 5 Mal, Herr Bachmann 3 Mal, Herr Lindeck 7 Mal, Herr Gross 3 Mal, Herr Lang 2 Mal, Herr Neumann 2 Mal, Herr Himmer 1 Mal. — Engagirt: Frau Moser, Fräulein Gericke, Fräulein Sauter, Herr Blaba. — Abgegangen: Fräulein Mik, Fräulein Antonini, Fräulein Zschiesche, Herr Blaba, Frau Moser, Herr Ferenczy, Herr Robinson. — Pensionirt: Frau Köster (als Fidelio am 11. December 1862 ausgeschieden). — Am 6. October 1862 wurde zur Feier der vor hundert Jahren aufgeführten Oper Gluck's „Orpheus und Euridice“ (Euridice Frau Köster, Orpheus Frau Jachmann, Amor Fräulein Lucca) gegeben. Den 8. März 1863 fand im Opernhause zum Besten des engagirten Theaterchor-Personals eine Matinee Statt, dessgleichen am 29. März ein Concert der berliner Sängergesellschaften für alte hülfsbedürftige Krieger aus den Jahren 1813—1815 und zur Begründung des Fonds für eine Sängerhalle.

Das Musikfest in Schwerin.

Ein allgemeiner Jubel der Freude erfüllte unsere Stadt in den Tagen vom 14. bis 16. Juni, in denen das dritte mecklenburgische Musikfest in unseren Mauern begangen wurde. Ausser der Trefflichkeit unserer einheimischen, durch die Gesangvereine der Nachbarstädte verstärkten Vocalchöre und einem aus Virtuosen gebildeten Orchester, das mit Geschmack die Nuancirungen des Vortrages hervorzuheben verstand, wurde man durch die hohe Kunst einiger Solistinnen vollends überrascht, die man für die Mitwirkung an diesem glänzenden Feste zu gewinnen das Glück hatte. Wir meinen die Damen Frau Harriers-Wippern und Fräulein de Ahna von der berliner Hofbühne; neben ihnen dürfen würdig genannt werden der Bassist Herr Dr. Schmidt von der kaiserlichen Oper in Wien und der königliche Domsänger Herr Otto aus Berlin. Alle diese Elemente einer pompösen Gesammtleistung wurden durch das vortreffliche Dirigentengeschick unseres Hof-Capellmeisters Schmitt zusammengehalten, von dessen künstlerischem Geschmacke die Haltung des Programms schon ein rühmliches Zeugniss ablegt.

Der erste Tag brachte Händel's „Judas Maccabäus“. In ihm hatten alle die vereinigten Kräfte reiche Gelegenheit zu glänzender Entfaltung. Die Chöre glänzten in einer staunenswürdigen Schlagfertigkeit, das Orchester schien von dem Geiste dieser Musik wie beseelt, die Soli der vier genannten Künstler wetteiferten an Lebendigkeit der Auffassung, an Reinheit und Adel der Vortragsweise.

Der zweite Festtag wurde durch die Aufführung der neunten Sinfonie von Beethoven verherrlicht, in der die Leistung der Soli eine um so höhere Anerkennung verdiente, da sich hier der höchsten Kunst selbst unersteig-

bare Klippen entgegenthürmen. Der Sinfonie voran ging ein *Sanctus* aus J. S. Bach's hoher Messe, das Hallelujah aus Händel's „Messias" und Scenen aus dem „Orpheus" von Gluck, in denen Fräulein de Ahna ihre schönen Gesangsmittel und die treffliche Ausbildung derselben documentirte.

Der dritte Festtag brachte ausschliesslich kleinere, für Einzelleistungen berechnete Musikstücke, in denen sich auch die Kunst der Vortragenden von ihrer vortheilhaftesten Seite zeigen konnte. Den meisten Ruhm hierin geärntet zu haben, ist das Verdienst der Frau Harriers-Wippern, die ausser einigen Liedern von Taubert die grosse Ocean-Arie aus Weber's „Oberon" zum Entzücken des gesammten Zuhörerkreises vortrug. Der Schmelz der Stimme, die Gewandtheit des Ausdrucks brachten mit der selbstbegeisterten Erregung der Künstlerin ein solches Stimmungsbild zuwege, dass unwillkürliche Ausbrüche der höchsten Freude an einer solchen Leistung diese mitunter unterbrachen. Fräulein de Ahna sang die Sextus-Arie aus „Titus", Herr Capellmeister C. Reinecke aus Leipzig spielte das *C-moll*-Concert von Beethoven, und so waren noch mehrere hervorragende Leistungen geboten, denen allen das Lob der höchsten Correctheit gebührt. Stürmischer Applaus folgte jeder einzelnen Nummer, und so konnte man wohl sagen, dass der Glanz dieses Musikfestes den der früheren bei Weitem noch übertraf. Die reichsten Ovationen wurden beiden Damen, Frau Harriers-Wippern und Fräulein de Ahna, zu Theil, die sich ausserdem des Geschenkes kostbarer Armbänder von Seiten unseres Grossherzogs zu erfreuen hatten.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die allerliebste „Operette ohne Text für Pianoforte zu vier Händen" von Ferd. Hiller wird binnen Kurzem im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig erscheinen.

Mainz. Die „Deutsche Hymne", Preisgedicht von K. A. Meyer, componirt für Männerchor mit Harmonie-Begleitung von Friedr. Lux, für deren Widmung der Herzog von Coburg-Gotha dem Componisten die Medaille für Kunst und Wissenschaft verlieh, ist nun im Verlage von B. Schott's Söhnen sowohl in Clavier-Auszug als in Partitur und mit den einzelnen Singstimmen erschienen und wird bei dem dahier Statt findenden Gesangfeste des mittelrheinischen Sängerbundes zum ersten Male zur Aufführung kommen.

Mannheim, 6. Juli. Zum Schlusse der Saison wurde gestern bei überfülltem Hause die Oper „Loreley" von Geibel und Max Bruch wiederum gegeben und hatte denselben, ja, noch entschiedeneren Erfolg, als bei der ersten Aufführung, und zwar bei einem Publicum, das zu dem bei Weitem grössten Theile aus Fremden bestand, welche theils noch zu dem letzten Tage des badischen Schützenfestes, theils der Oper wegen zusammengeströmt waren. Unter diesem Publicum befand sich eine grosse Zahl musicalischer und kritischer Notabilitäten, welche der Ruf der Oper Lorelei herbeigezogen hatte, wie Frau Clara Schumann, die Herren Theodor Kirchner, A. Rubinstein, Alfred Jaell, Gouvy, die Capellmeister Ignaz Lachner, Schindelmeisser, Kalliwoda, Eschborn (Heidelberg) nebst Gattin, Levy (Rotterdam), Gernsheim, Joachim Raff, von Sahr, R. Pohl (Weimar), Ritter (Musik-Director in Bremen), Josephsohn (Universitäts-Musik-Director in Upsala), Steinwarz (Worms), Boch (Heidelberg) u. s. w. Die Aufführung war noch sicherer und glänzender, als die erste; der Preis gebührt der Frau Michaelis-Nimbs, welche die Lorelei wunderschön sang und darstellte; nächst ihr Herrn Schlösser, der namentlich im dritten Acte ganz ausgezeichnet war. Am Schlusse wurden beide genannte Künstler und der Componist gerufen und mit Applaus und Bravo's überhäuft. L. B.

Die Saison in Ems begann unter glänzenden Auspicien. In dem Concerte am 9. v. Mts. zählte man über 1200 Fremde. In demselben Concerte liess sich der Violin-Virtuose Gleichauff, Sologeiger des Königs von Portugal, hören. Ch. de Bériot, der sich unter den Zuhörern befand, applaudirte lebhaft und sagte nach Beendigung des Concertes dem jungen Künstler einige schmeichelhafte Complimente.

** **Karlsruhe,** 1. Juli. Unsere Oper hat binnen anderthalb Jahr an neuen Opern „Die Schlittenfahrt von Nowgorod" von Strauss, „Die Katakomben" von F. Hiller, „König Enzio" von Abert gebracht und wird jetzt noch „*La Réole*" von G. Schmidt einstudiren. Das bedeutendste Werk war unstreitig die Oper von Hiller. Sie ist hier bis zu den Ferien oft gegeben worden und hat immer das Haus gefüllt und den wahren Musikfreunden grossen Genuss bereitet, was auch überall, wo sie bis jetzt gegeben worden ist, der Fall gewesen. Man kann jedoch nicht sagen und auch wohl nicht erwarten, dass sie eine enthusiastische Aufnahme bei der Menge finden und, wie man zu sagen pflegt, populär werden wird. Dazu ist schon der Stoff des Buches zu streng und, wir möchten sagen: zu esoterisch; allein gerade diese Art der ernsten Oper — *Opera seria* im wahren Sinne — fehlt uns, und es müsste vor Allem Sache der grossen Hofbühnen sein, solch ein Werk voll Einheit und Adel der Schreibart in Scene zu setzen, dessen Musik sich durchaus fern hält von verletzender Stillosigkeit, für manchen Mangel dramatischen Entrains entschädigend durch Oratorien-Anklänge der edelsten Art, erfüllt von einem wohlthuenden Athem künstlerischer Gereiftheit, gänzlich unbekümmert um titanenhafte, stimmtödtende orchestrale Effecte, dabei voll Reiz und gruppirender Meisterschaft in der Instrumentation. Das Textbuch hat bei grossen dichterischen Schönheiten die Anziehungskraft eines religiösen Stoffes aus der christlichen Urzeit mit ihrem mythischen, wenn auch durch den Charakter der Lavinia stark durchlöcherten Zauber; die Rollen der Lavinia, Clythia, des Lucius (Tenor) sind im Bühnensinne für annähernd künstlerische Kräfte unbestreitbar „dankbar": — wie kommt es, dass dennoch die grössten deutschen Bühnen sich einem solchen Werke verschliessen? Schwelgen wir so sehr im Ueberflusse? Zu allen Zeiten sind gute Opern-Repertoires nur dadurch hergestellt worden, dass man neben den Schätzen der Classicität die guten zeitgenössischen Werke ins künstlerische Leben versetzte. Darauf dürfen wahrlich auch Hiller's „Katakomben" Anspruch machen.

Eine jugendliche Sängerin ist trotz mehrfacher, freilich nicht gut gewählter Versuche zur Zeit für unsere Bühne noch nicht gewonnen; der Posten einer Coloratursängerin, von Frau Howitz ehrenvoll bekleidet, wird wahrscheinlich im nächsten Jahre erledigt. Die Musikfreunde sind ängstlich um genügenden Ersatz, für den man keine rechten Voranstalten bemerkt. Fräul. Em. Genast ist mit Herrn Dr. Merian aus Basel verheirathet. — Ein Theil unserer Bühnenkünstler ist auf Gastspielen begriffen, so der Tenor Herr Stolzenberg in Dresden, Herr und Frau Lange in Leipzig; Frau Boni, die Herren Brandes und Hauser werden in badener Concerten singen. Vom August an wird

nach Beendigung der Ferien auch die karlsruher Hofbühne ihre Vorstellungen in Baden wieder aufnehmen, so dass wöchentlich wohl drei Theater-Vorstellungen im badener Theater Statt finden.

Bremen, 18. Juni. Im Künstlervereine ging gestern der Cyklus der geschichtlichen Musikabende, welcher seit längerer Zeit bei den Mitgliedern der Gesellschaft lebhafter Theilnahme sich zu erfreuen hatte, zu Ende. An fünfzehn Abenden wurde die Entwicklung der Musik vom Anfange des vorigen Jahrhunderts bis auf unsere Tage dargestellt, und zwar so, dass die Werke der betreffenden Tondichter den grösseren, die Schilderung der Zeit und der Männer den kleineren Raum angewiesen erhielt. Es wurde thunlichst an die Spitze jedes Abends eine hervorragende künstlerische Persönlichkeit gestellt, jedoch stets der geistige Zusammenhang und die allmähliche Entwicklung einer ganzen Periode scharf betont. Die Betrachtung begann mit Bach und Händel und beschäftigte sich also zunächst mit der Ausbildung der geistlichen Musik, schritt dann weiter vor zu den Anfängen selbständiger Instrumentalmusik, indem sie bei Scarlatti, Clementi, Haydn verweilte und so zu den Kunstformen gelangte, in denen sich die Periode der Classicität bewegte. Die Oper und ihre Reform durch Gluck und Mozart, die Ausbildung der Sonate, des Quartetts und der Symphonie veranlassten hier ein besonders langes Verweilen, jedoch war der grössere Theil der Abende der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts gewidmet. Nachdem die Instrumentalmusik mit Beethoven näher betrachtet worden war, trat nun die romantische Oper bei Weber, Spohr und Marschner in den Vordergrund, dann das Lied bei Schubert und Schumann, während Mendelssohn an den Schluss gebracht wurde als Reformator und Restaurator der classischen Formen. Ihm gehörte der fünfzehnte und letzte Abend, für welchen nach dem für den ganzen Cyklus geltenden Grundsatze solche Compositionen ausgesucht waren, die für den Tondichter charakteristisch, zugleich aber nicht allzu sehr bekannt sind. Das Programm bildeten Lieder, Arien aus dem „Paulus“, das Clavier-Quartett in *H-moll* (Op. 3) und das Streich-Quintett in *B-dur* (Op. 87). Für den nächsten Winter ist eine Reihe von Abenden in Aussicht genommen, an welchen Componisten der Gegenwart den Mittelpunkt bilden sollen. Für diesen Cyklus sind bestimmt: Franz Lachner, Ferdinand Hiller, Niels Gade, Julius Rietz, Wilhelm Taubert, Karl Reinthaler, Robert Franz, Karl Reinecke, Anton Rubinstein, Albert Dietrich, Franz Liszt, Richard Wagner.

Von dem in Dresden lebenden Componisten Louis Schubert, dessen komische Oper „Die Rosenmädchen“ bereits in Dresden, Hamburg und Königsberg beifällig gegeben wurde, ist eine neue komische Operette „Der Wahrsager“ zur Aufführung an der dresdener Bühne angenommen worden.

Director Laube ist nach Karlsbad abgereist. Die Wiener Zeitung bemerkt hierzu: „Die Nachricht, dass er seine Stelle niederzulegen und sich zurückzuziehen gedenke, scheint ihren Anhalt lediglich in der zu weit greifenden Auslegung einer Aeusserung des tiefgebeugten Vaters zu haben, dass er nach dem Verluste seines einzigen Sohnes den Gedanken kaum zurückdrängen könne, in tiefer, stiller Einsamkeit seinen Schmerz zu vergessen.“

Johannes Brahms hat die Stelle des Chormeisters der wiener Sing-Akademie nach einigen mit dem Comite gepflogenen Unterhandlungen nunmehr definitiv angenommen.

Karl Schuberth, Musik-Inspector der kaiserlichen Hoftheater-Lehranstalt und Capellmeister in St. Petersburg, verschied auf einer Erholungsreise bei den Seinigen in Zürich am 22. Juni. Der Verstorbene war seit 28 Jahren in Petersburg angestellt.

Neapel. Hier wurde von dem Maestro de Giosa ein bisher unbekanntes musicalisches Werk Donizetti's bei dem Musicalien-Verleger Coutreau entdeckt. Es ist eine Oper, die im Jahre 1834 im Theater San Carlo bis zur Generalprobe einstudirt, dann aber von der neapolitanischen Censur verboten wurde. Dieselbe soll nun unter ihrem Titel „Maria Stuart“ daselbst aufgeführt werden, allein de Giosa will die Vorstellung nicht Statt finden lassen, bis er eine für die schwierige Partie der Heldin vollkommen genügende Sängerin gefunden hat.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 29. KÖLN, 18. Juli 1863. XI. Jahrgang.

Die Oper „Loreley" von Emanuel Geibel und Max Bruch.

III.

(I. s. Nr. 26, II. Nr. 27.)

Eine Ouverture hat die Oper nicht. Die Einleitung in langsamem Zeitmaasse lässt die Melodie des Liedes der Lenore anklingen, welches sie beim Credenzen des Bechers an den Pfalzgrafen Otto bei dem Hochzeitsfeste in der zweiten Scene des zweiten Actes singt; sie geht in den ersten Auftritt über: Recitativ und Arie Otto's (Tenor), feuriges Allegro in *A-moll* und *A-dur*, welches aber bei der beabsichtigten Aenderung der Introductions-Scene, wovon wir oben gesprochen, wahrscheinlich eine Umgestaltung, beziehungsweise Kürzung erfahren dürfte.

Zunächst erklingt der Gesang Lenorens hinter der Scene: „Seit ich von mir geschieden Und mich der Liebe gab", als einfache Liedes-Melodie in *B-dur*, $^4/_4$-Tact. Sie zeigt aber sogleich, eben so wie die in dem darauf folgenden Duett mit Otto vorherrschende Partie des Soprans, wie der Componist den Charakter des schwärmerisch liebenden Mädchens aufgefasst hat, den er die ganze Oper hindurch hauptsächlich durch das melodische Element auf sehr gelungene Weise darstellt. Die Schwierigkeit der Charakteristik dieser Hauptrolle lag in der Verschmelzung des musicalischen Ausdrucks der Empfindungen eines liebenden einfachen Landmädchens voll Unschuld und Natürlichkeit mit der Darstellung der dämonischen Aufregung einer dem Geisterreiche verfallenen Jungfrau. Bruch ist hierin glücklich gewesen, indem er das rein Menschliche, die Innigkeit des Gefühls und die Hingebung der Liebe vorzugsweise überall durchklingen und sich durch das dämonische Element der Rolle nirgends zu greller Phantasterei verleiten lässt. Zu dem bewegten Schlusse des Duetts und dem schroffen Losreissen Otto's aus Lenorens Armen bildet das *Ave Maria* aus der Capelle hinter der Scene (Andante in *Es*, $^3/_4$-Tact) einen wirkungsvollen Gegensatz. Zwischen dem meist sechsstimmigen Chor mit abwechselndem Solo-Quartett rankt sich Lenorens Gesang als ein inniges Gebet durch, von einer sanften, dem Sopran sich anschmiegenden Melodie des Violoncells begleitet.

Der Männerchor der Schiffer und Winzer (*G-dur*, $^2/_4$-Tact) mit den dazwischen tretenden Ermahnungen des alten Hubert ist voll frischen Lebens, zumal wenn nachher die Frauenstimmen hinzutreten ($^6/_8$-Tact), wo sich dann ein Doppelchor bildet, indem die Schiffer in den Nachen beim Einladen der Fässer und dem Abfahren eine charakteristische Melodie im Unisono (Tenor und Bass) singen, während der volle vierstimmige Chor mit Sopran und Alt den Segen des Herbstes begrüsst. Hier zeigt der Componist eine recht überraschende Gewandtheit in Behandlung von dergleichen munteren Volksscenen in einer Schreibart, die weder etwas Schwerfälliges noch Geziertes an sich hat. Davon zeugt denn auch das artige Liedchen im Volkstone, mit welchem eine Winzerin Lenoren verkündet, dass sie zur Begrüssung des fürstlichen Brautpaares gewählt sei.

Ueber die darauf folgende Episode, die Scene zwischen Reinald und Lenore, haben wir schon gesprochen. Die Musik enthält sowohl in Reinald's Partie als in dem daraus sich entspinnenden Duett viel Schönes, allein es ist, auch rein musicalisch genommen, zu viel Sentimentales dadurch in den ersten Act gehäuft, wodurch der Eindruck der Musik, zumal da die Handlung (wie schon gesagt) hier stockt, geschwächt wird.

Die folgende grosse Scene, der Brautzug und die Enthüllung des Geheimnisses, beginnt mit einem schwungvollen Marsche und allgemeinen Chor (*Allegro moderato, D-dur*, $^4/_4$-Tact), welcher letztere besonders in seinem Mittelsatze gut gearbeitet ist, ohne die Gränzen zu überschreiten, welche der Charakter des Ganzen der eigentlichen Polyphonie vorzeichnet. Das Quartett zwischen Bertha, Otto,

Reinald und Hubert (*Andante sostenuto, Fis-moll*, 3/4-Tact) ist ein schöner Satz, der aber nur durch Vereinigung vollendeten musicalischen und mimischen Ausdrucks zu voller Wirkung kommen kann.

Nach der Entfernung des Brautzuges tritt die Verwandlung ein, und es folgt das Finale des ersten Actes*). Dieses grosse Finale bekundet auf eine glänzende Weise den Beruf des Componisten zu dramatischer Musik. Natürlich liegt der Vergleich mit der Composition desselben Stückes durch Mendelssohn nahe, er drängt sich uns fast auf, und so wollen wir denn auch ganz offen aussprechen, dass die gegenwärtige die frühere zunächst in der Leidenschaft und dem Schwunge des Gesanges der Lenore, in dem strömenden Guss und der fortwährenden Steigerung desselben bei Weitem übertrifft, dann aber auch im Ganzen genommen in Chor und Orchester durch fortschreitende Bewegung und dramatisches Leben bühnenmässiger, theatralischer im besten Sinne und eben dadurch wirksamer und hinreissender ist, als jene. Eine musicalische Analyse dieses Finales würde zu nichts führen, da sie unmöglich eine Vorstellung von dem Eindruck geben kann, den es macht; diesen muss man hören und erleben. Die Haupt-Tonarten, in denen es sich bewegt, sind *B-moll, Des-dur* und *B-dur*; das Orchester ist trefflich behandelt und sehr wirksam, obwohl der Componist nicht danach trachtet, durch gesuchte Klang-Effecte und Ueberladung der Menge zu imponiren: er wendet kein unedles, kein unschönes Mittel an, das Ganze kann vor dem strengsten harmonischen Tribunale bestehen.

Der zweite Act enthält zwei grosse Scenen, die Hochzeitsfeier und ihre Unterbrechung durch Lenorens Zauberlied, und im Finale das geistliche Gericht über Lenore, ihre Freisprechung und den Ausspruch des Kirchenbannes gegen den Pfalzgrafen. In der ersten Scene ist eine Romanze Reinald's bemerkenswerth; den Kern aber bildet das Lied Lenorens, mit welchem sie dem Pfalzgrafen den Brautpocal credenzt und die Ritter bezaubert, und den entbrennenden Zwist durch ihren Gesang schürt. Wir geben in der Beilage das Lied der Loreley-Lenore. Schon diese Probe wird hinreichen, das, was wir oben über das Charakteristische in der Partie der Lenore gesagt haben, einiger Maassen zur Anschauung zu bringen; man achte besonders auf die Rückkehr des *Dur* am Schlusse. Bei der Wiederholung ist die veränderte Begleitung in den ersten zwei Tacten angedeutet. In dem darauf folgenden tobenden Aufruhr des Werbens der Ritter um Lenore und der zügellos ausbrechenden Leidenschaft Otto's, den ihr dämonischer Gesang: „Flammen der Minne" u. s. w. noch ärger aufregt, bewährt sich das bedeutende Talent des Componisten für Behandlung von Tonmassen und Solostimmen zu grossen Ensemblestücken. Und dennoch übertrifft das Finale, das nach einer sehr schönen Arie der Bertha eintritt, die eben geschilderte Scene noch an grossartiger Wirkung durch ihre treffliche Musik; die Priesterchöre mit Orgelbegleitung, der schmerzlich entsagende Gesang Lenorens:

> „Führt mich zum Tode — —
> Meine schwarze Kunst das ist mein Schmerz,
> Mein Zauber ein gebrochen Herz
> Und Einer weiss, warum" —

das Terzett zwischen Otto, Reinald und dem Erzbischof (Tenor, Bariton und Bass) mit vollstimmigem Chor — eine wahre Perle der Oper — und zuletzt der Bannfluch über Otto, das alles bildet ein Ganzes, das wahrlich nicht bloss als ein glücklicher Wurf eines jugendlichen Genies, sondern als die Frucht eines gereiften Meisters erscheint. Diese sichere Behandlung aller musicalischen Mittel im Bunde mit einem ungewöhnlichen Erfindungs-Talente war für alle Musiker von Fach, die zugegen waren, eine grosse Ueberraschung.

Der dritte Act besteht nur aus drei Scenen. Die erste führt uns einen munteren Chor der Winzer und Winzerinnen vor, die den Segen des Herbstes preisen. Der alte Hubert unterbricht ihre Heiterkeit mit der Trauerkunde vom Tode der jungen Pfalzgräfin und von der Verblendung ihres unglücklichen Gatten durch Lenore, sein eigenes Kind. Das Lied in zwei Strophen, das darauf folgt, wurde von manchen Zuhörern angefochten, als unpassend an dieser Stelle. Wir können das nicht finden; es ist dem Alter eigen, bei eintretendem Missgeschick seine Klage auszusprechen und seine Empfindung mit der Erinnerung an die Jugend, die vom Unheil nichts ahnte, zu verbinden. Das Lied scheint uns desshalb ganz gerechtfertigt, und musicalisch (Andante in *D-moll*, 6/8-Tact) ist es das vollends, da die Composition sehr gut gelungen ist. Die Landleute folgen dem Alten in die Kirche, aus welcher ein *De profundis* mit Orgelklang herübertönt. Während dessen tritt Otto auf, matt und gebeugt. Die grosse Gesangscene, die nun folgt, ist ein wahres Prachtstück für den Tenor; Reci-

*) Bei den Aufführungen in Mannheim sah man sich des Decorationswechsels wegen genöthigt, vor dem Finale eine Abtheilung zu machen und einen Zwischenvorhang fallen zu lassen. Das darf aber durchaus nicht sein; die Nacht ist hereingebrochen schon am Ende der vorigen Scene, und Lenore eilt unmittelbar darauf voll Verzweiflung an das Ufer des Stromes. Auch musicalisch genommen bildet die vorige Scene keinen Actschluss, da der Componist mit richtigem Gefühle in dem Nachspiel im Orchester nach dem verhallenden Chor die unheilvolle Wendung des Brautfestes nachklingen lässt. Dagegen dürfte nach der Verwandlung ein längeres Vorspiel, als das gegenwärtige, vor der Erscheinung der Geister und dem Eintritt des Chors zu wünschen sein.

tativ, Adagio (Schmerz um Bertha's Tod und sein Geschick) und Allegro („Rückwärts schlägt sich keine Brücke—Soll ich knabenhaft entsagen? Nein, das Letzte muss ich wagen" u. s. w.) — Alles ist vortrefflich, voll melodischen Schwunges und hinreissender Leidenschaft, der Schluss überaus effectvoll. Stürmischer Applaus muss überall folgen, so wie er in Mannheim Herrn Schlösser zu Theil wurde, der diese Scene, besonders bei der zweiten Vorstellung, sehr schön vortrug.

Otto stürzt ab. Die Verwandlung zeigt in der Tiefe der Bühne den Rhein, auf der Felsenklippe, welche in den Strom vorspringt, die sitzende Lenore — ein schöner Anblick, gleichsam die Loreley-Sage in einem lebenden Bilde. Die Musik verklärt das Gemälde, indem die Blas-Instrumente über dem leisen Tremolo der tiefen Geigen und Bässe in sanften Harmonieen von *E-dur* aus in getragenen Accorden sehr schön nach der Dominante moduliren, auf deren Grundlage dann, während die Holz-Blasinstrumente in eigenem Gesange aufsteigen, das Horn die Volksmelodie von Silcher: „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten", ertönen lässt, auf welche schon vorher einzelne Anklänge hindeuteten. Es ist dies eine recht glückliche Idee des Componisten, eine musicalische Verdolmetschung des Bildes, das uns in dieser Scene zum ersten Male die Loreley in der Gestalt, welche die Sage ihr gegeben, zeigt. Der darauf folgende Gesang Lenorens: „Ich habe mein Herz verloren", in *E-moll* ist melodisch und ausdrucksvoll, allein die Krone des Ganzen ist das Finale, das mit Otto's Erscheinen eintritt. Zum letzten Male bricht seine Leidenschaft aus, er beschwört Lenoren, der Seligkeit der Liebe zu gedenken; die steigende Gluth, mit welcher er um sie wirbt, Lenorens Abwehr, der Kampf in ihrem Herzen, das den menschlichen Gefühlen entsagen will und doch zu wanken beginnt—alles das stellt der Componist in einem grossen Duett dar, welches durch melodischen Strom und fortwährende Steigerung hinreisst, bis der schauerliche Ruf der unsichtbaren Geister: „Halt ein, verfehmte Braut!" erschütternd ertönt, Lenore sich losreisst, auf die Klippe eilt und den Unglücklichen dem Verderben weiht. Otto stürzt sich in den Strom, und Lenorens Gesang (in der Melodie aus dem zweiten Acte, jetzt in *E-dur*) erschallt mit Harfen- und glänzender Instrumental-Begleitung vom Felsen herab: „Wer hinfort mir naht und die Treue verrieth, Ihn reisst mit Gewalt in den Strudel mein Lied!" — Eine prachtvolle Decoration schliesst die Scene; die steigenden Fluten heben die Fee empor und der Chor der Geister feiert sie als Königin des Rheines.

Alles erwogen, gereicht dieser letzte Act dem Componisten zur grössten Ehre, denn die herrliche Wirkung desselben, die nach den grossen und imposanten Scenen der beiden ersten Acte zweifelhaft erscheinen musste, ist ganz und gar sein Werk; nur eine solche Musik war im Stande, die Theilnahme nicht bloss bis zum Schlusse zu fesseln, sondern sogar zu steigern.

Möge das schöne und echt deutsche Werk denn seinen Weg machen! Unsere grossen Bühnen werden es nicht bereuen, ihre reichen Mittel einmal auf ein vaterländisches Kunstwerk verwandt zu haben. L. B.

Richard Wagner's Nibelungen.

Als wir jüngst gelegentlich der Grundsteinlegung des neuen Opernhauses hier in Wien ein Gesammt-Gastspiel der vorzüglichsten Sänger von ganz Deutschland anregten, da ahnten wir nicht, dass wir in diesem Lieblingswunsche mit Niemand Geringerem als Richard Wagner zusammengetroffen waren. In der That dringt auch Wagner auf einen grossartigen Congress aller Gesangs-Notabilitäten Deutschlands; nur den Zweck desselben denkt jeder von uns sich etwas verschieden: wir wollen Muster-Vorstellungen der besten classischen Opern erzielen, Wagner hingegen eine Aufführung—seines „Nibelungenrings".

Ein Büchlein, neu und so elegant, als man mit einer Taille von 443 Seiten sein kann, gibt hierüber näheren Aufschluss. Es heisst: „Der Ring des Nibelungen"; ein Bühnen-Festspiel für drei Tage und einen Vorabend von Richard Wagner. (Leipzig, bei J. J. Weber, 1863.) Eine Oper, die genau eine halbe Woche dauert, ist eben keine alltägliche Begegnung, man muss es daher dem Dichter Dank wissen, dass er selbst mittels eines umfangreichen Vorwortes die Welt über dieses wundersame Unternehmen aufklärt.

Die vier Stücke, welche diesen dramatischen Gebirgszug bilden, heissen: 1. Das Rheingold. 2. Die Walküre. 3. Siegfried. 4. Götterdämmerung. Die Musik zum „Rheingold" ist fertig und im Stich veröffentlicht; aus den anderen Theilen sind grössere Fragmente in Wagner's Concerten aufgeführt worden. Wir begreifen nicht recht, wesshalb Wagner am Schlusse seines Vorwortes den Leser mit der Versicherung ängstigt, dass er kaum mehr hoffe, noch Musse und Lust zur Vollendung der musicalischen Composition zu finden. Versichert er doch auf der ersten Seite, „von der Möglichkeit einer vollständigen musicalisch-dramatischen Aufführung des Werkes und dem wirklichen Gelingen des Unternehmens" überzeugt zu sein. Dazu ist doch die Vollendung der Composition unerlässlich, der wir demnach beruhigt entgegenharren wollen. Sehen wir nun zu, wie der Dichter sein eigenes Werk aufgefasst und aufgeführt sehen möchte. Er spricht

sich Gottlob recht unumwunden aus, so dass wir seine Worte nirgends missdeuten können.

Zwei Grundwahrheiten schreiten das ganze „Vorwort" hindurch stolzen Hauptes neben einander her. Erstens die Ueberzeugung, dass alles, was überhaupt unter dem Namen „deutsche Oper" besteht, werth ist, dass es zu Grunde gehe, und zweitens, dass Wagner's „Nibelungenring" ein ausserordentliches Kunstwerk ist, für dessen Vorführung keine Mühe und kein Opfer zu gross sein kann. Wagner thront in diesem Vorworte wie Gott Vater beim jüngsten Gerichte: zur Rechten stellt er die allein gerechten Wagner'schen Opern, links, für den Schwefelpfuhl, alles Uebrige.

Er nennt die Oper kurzweg „das schlechteste öffentliche Kunst-Institut", „ein Kunst-Institut, das den Musiksinn der Deutschen tief blossstellt und verdirbt". „Bei der vollkommenen Stillosigkeit der deutschen Oper", fährt Wagner fort, „und der fast grotesken Incorrectheit ihrer Leistungen ist die Hoffnung, an einem Haupttheater für höhere Aufgaben geübte Kunstmittel corporativ anzutreffen, nicht zu fassen; der Autor, der auf diesem verwahrlosten öffentlichen Kunstgebiete eine ernstlich gemeinte, höhere Aufgabe zu stellen gedenkt, trifft zu seiner Unterstützung nichts an, als das wirkliche Talent einzelner Sänger, welche, in keiner Schule unterrichtet, durch keinen Stil für die Darstellung geleitet, hier und da, selten — denn das Talent der Deutschen ist hiefür im Ganzen gering — und gänzlich sich selbst überlassen, vorkommen." Also: es bleibt für eine „höhere" Aufgabe wie die „Nibelungen" kein anderes Mittel, als die besten Sänger und Spieler von allen deutschen Bühnen auf Einem Punkte zu versammeln, damit sie Wagner's neuestes Werk einstudiren und darstellen.

Die ausserordentlichen Segnungen, welche aus dieser Monstre-Vorstellung für die ganze musicalische Cultur Deutschlands hervorgehen müssen, schildert Wagner mit überzeugender Beredsamkeit.

Welcher Nutzen wäre es erstens für die Künstler, „dass sie eine Zeit lang nur mit Einer Aufgabe sich zu befassen hätten, durch keine hiervon abziehende Ausübung ihrer gewohnten Opernarbeit in diesem Studium unterbrochen wären". „Der Erfolg dieser Zusammenfassung ihrer geistigen Kräfte auf Einen Stil und Eine Aufgabe ist allein nicht hoch genug anzuschlagen." Nichts kann einleuchtender sein. Bisher wurden die Künstler in der Einstudirung Wagner'scher Opern noch immer durch eingestreute Werke von Mozart, Beethoven, Weber und derlei „gewohnte Opernarbeit" „unterbrochen und abgezogen". Eine Zeit lang nichts Anderes als Wagner'sche Musik zu singen, müsste um so heilsamer auf unsere verwahrlosten deutschen Sänger wirken, als diese „Zeit lang" offenbar eine recht lange Zeit ausmachen würde. Denn wenn die besten Sänger sich viele Monate plagen, um den dreiactigen „Tristan" auswendig zu lernen, so werden sie mit dem Studium einer vier Abende lang spielenden Oper gleichen Stils nicht eben schnell fertig werden. Wenn Wagner den künstlerischen Vortheil dieser Zusammenfassung aller „geistigen Kräfte" rühmt, so hat er noch zu wenig gesagt. Auch der physische Nutzen, den das unausgesetzte Probiren und Aufführen einer viertägigen Oper für die Gesangeskräfte hätte, kann kein geringer sein. Wir können uns nichts Stärkenderes und Gesunderes für einen Tenoristen oder eine Primadonna denken, als drei Abende hinter einander den Siegfried oder die Brunhild zu singen. Wenn unsere Sänger gegenwärtig schon nach einer Wagner-Vorstellung halb todt sind, so liegt das nur an der bisherigen schmählichen Zersplitterung ihrer Kräfte.

Wagner will für seine Nibelungen ein eigenes Theater gebaut haben. „Nur so wäre die scenische decorative Darstellung einzig gut und entsprechend zu erzielen", und es wäre damit dem Decorationsmaler und Maschinisten endlich Gelegenheit geboten, „ihre Kunst als wirkliche Kunst zu zeigen". Auch dieser zweite Nutzen ist einleuchtend. Wenn Maler und Maschinist wirklich alle die scenischen Kleinigkeiten leisten, welche Wagner in den vier Theilen der Nibelungen vorschreibt, dann haben sie ihre Kunst nicht bloss „als wirkliche Kunst", sondern als vollständige Zauberei gezeigt. Das Diplom als „wirklicher Hofopern-Hexenmeister" kann Keinem von ihnen entgehen.

Auch dem Orchester hat Wagner durch seine Nibelungen eine wohlthätige Reform zugedacht. Die „Bewegungen der Musiker" sind ihm nämlich „fast eben so wehsam, als die Fäden und Schnüre der Theater-Decorationen". Die „Unsichtbarkeit des Orchesters" bildet einen Hauptvorzug des „eigens hierzu construirten Theater-Gebäudes". Der Vorschlag hat den Beifall jedes Vernünftigen; den Lärm des Wagner'schen Orchesters anzusehen, ist wirklich „wehsam", die Instrumentirung schadet den Augen. Nun kommt der höchste Vortheil, der Nutzen Nr. 4, nämlich der Eindruck, den die Nibelungen-Oper auf das Publicum hervorbringen muss. Dem Publicum, das „bisher gewohnt ist, in den höchst bedenklichen Vorführungen dieses zweideutigen Kunst-Genres eine gedankenlose Zerstreuung zu suchen", würde hier „ein Verständniss aufgehen, welches ihm bisher fremd geblieben, ja, unmöglich sein musste". Der Zuhörer wird jetzt „zu dem wohlthätigen Gefühle der leichten Thätigkeit eines bisher ungekannten Auffassungs-Vermögens gelangen, welches ihn mit neuer Wärme erfüllt und ihm das Licht entzündet, in welchem er deutlich Dinge gewahrt, von denen er zuvor keine Ahnung hatte".

Wagner sagt hier wiederum eher zu wenig, als zu viel, da nicht etwa erst die wirkliche Nibelungen-Vorstellung, sondern schon die blosse Lecture des „Vorwortes" Lichter anzündet und Dinge zeigt, von denen man zuvor keine Ahnung hatte. „Die Wirkungen auf das Allgemeine", fährt Wagner bezüglich seiner projectirten Opern-Vorstellung fort, „sind nicht hoch genug anzuschlagen." Es ist mir selbst oft die „Versicherung gegeben worden, dass die Anhörung einer vorzüglichen Aufführung meines Lohengrin eine gänzliche Umkehr des Geschmacks und der Neigung im Einzelnen hervorgerufen habe, und dass der kunstsinnige damalige Director des wiener Hof-Operntheaters (Eckert) durch den glücklichen Erfolg dieser Oper sich nun ermuthigt sah, ernste und inhaltsvollere Werke des Opern-Genres, welche bereits längst vor dem verweichlichten Geschmacke des Publicums verschwunden waren, mit Aussicht auf Erfolg vorzuführen".

Niemand wird sich unterfangen, eine Behauptung des Herrn Wagner zu bezweifeln; allein der frechen Gegner willen wäre es doch nicht unerwünscht gewesen, wenn Wagner den zweiten Satz seiner Lohengrin-Apologie durch einige stichhaltige Beweise erhärtet hätte. Wir vermochten in unseren sehr genauen Aufschreibungen nicht eine einzige „vor dem verweichlichten Geschmacke längst verschwundene" classische Oper aufzufinden, deren Wiederbelebung in Wien mit Wagner's Lohengrin auch nur im entferntesten Zusammenhange stände. Wagner wollte vielleicht, indem er mit ausdrücklichem Hinweis auf Wien die reinigende und „umkehrende" Macht seines Lohengrin rühmt, sagen, dass dieser Einfluss sich sofort in dem Charakter der von Eckert später zur Aufführung gebrachten Novitäten aussprach. Die unter Eckert's Direction nach dem Lohengrin (19. August 1858) aufgeführten Novitäten waren: „Königin Topas" von Massé, „Die Rose von Castilien" von Balfe, „Diana von Solange" von Herzog Ernst und der „Trovatore" von Verdi, dem gleich nach Eckert's Abgange auch der „Rigoletto" folgte. Ein anderer Einfluss des Lohengrin auf das wiener Opern-Repertoire ist urkundlich nicht nachweisbar. Doch wie unscheinbar verschwindet dieser kleine historische Irrthum Wagner's gegen die unumstössliche Wahrheit seiner Prophezeiungen! Wer könnte z. B. daran zweifeln, dass nach einer ausschliesslichen Nibelungen-Saison, wie sie Wagner projectirt, „unsere Darsteller nun nicht ganz wieder in das Geleise ihrer vorigen Gewohnheiten zurückfallen könnten", so wie auch die aus allen Landen herbeiströmenden „artistischen Vorstände und Künstler" einen Eindruck empfangen müssten, der „für ihre eigenen weiteren Leistungen unmöglich gänzlich ohne Einfluss bleiben könnte". Es würde also auf das rascheste die glückliche Zeit herbeigeführt, wo alle Sänger wagnerisch singen, alle Dramatiker wagnerisch dichten, alle Tonsetzer wagnerisch componiren und alle Directoren ihr Theater wagnerisch leiten würden. Könnte es ein Opfer geben, zu schwer, um es für diesen Weltsegen freudig darzubringen? Denn dass es nicht ohne Mühe und Kosten angehe, für die Nibelungen ein neues Theater zu errichten, die besten Sänger und Instrumentisten von ganz Deutschland zu gewinnen und so lange beisammen festzuhalten, bis sie die vier Abende lange Oper studirt und aufgeführt haben, dies gibt Wagner bereitwillig zu. Allein er gibt auch sofort die Mittel an, diese Schwierigkeiten zu überwinden. Wagner sieht zwei Wege offen. Erstens: „Eine Vereinigung kunstliebender, vermögender Männer und Frauen zur Aufbringung der nöthigen Geldmittel." Bei der „kleinlichen" Denkungsweise der Deutschen ist aber nach Wagner's Meinung von einem solchen Aufrufe kein Erfolg zu versprechen. Und wesshalb nicht? Uns dünkt, wer hier zu „kleinlich" denkt, ist der Meister selbst. Bei der bekehrenden Kraft, die Wagner seinem Lohengrin nachrühmt, muss die Zahl der „Umgekehrten" doch längst gross genug sein, um einige hunderttausend Gulden für ein Werk zusammen zu schiessen, das sich zum Lohengrin verhält, wie der Niagarafall zu einem Glas Wasser!

Der zweite Weg wäre, dass ein deutscher Fürst die Summe, „welche er bisher zur Unterhaltung des schlechtesten öffentlichen Kunst-Instituts, seines den Musiksinn der Deutschen so tief blossstellenden und verderbenden Operntheaters bestimmte", für die Monstre-Aufführung der Nibelungen verwendet. „Nachdem ich ihm (dem Fürsten) gezeigt habe," fährt Wagner fort, „welcher ganz ungemeine Einfluss auf die Moralität eines bisher uns herabwürdigenden Kunst-Genres, welche Schöpfung eigenthümlichster deutscher Art ihm hiedurch ermöglicht werden müsste, würde er die auf Unterhaltung der Oper in seiner Residenz verwendete Summe bei Seite legen und somit eine Stiftung gründen, die ihm einen unberechenbaren Einfluss auf den deutschen Kunstgeschmack, auf die Entwicklung des deutschen Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünkelhaften nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müsste." Das heisst also, der Hof in Wien, in Berlin, in Dresden möge (etwa für ein Jahr, denn in kürzerer Frist wird kaum ein Kundiger die projectirte Aufführung für möglich halten) sein Operntheater schliessen und die gewöhnlich dafür festgesetzte Summe auf eine Aufführung der Nibelungen verwenden. Nichts ist einfacher. Nur müssen wir in Erinnerung bringen, dass ja nach Wagner's Vorschlage die vorzüglichsten Sänger von allen deutschen Bühnen zusammen zu ziehen sind, somit das Opfer

nicht lediglich auf den Schultern eines Fürsten ruhen würde. Auch kann die Durchschnittssumme, die ein „deutscher Fürst" jährlich für die Oper verwendet, unmöglich hinreichen, ein neues Nibelungen-Theater zu bauen, die unerhörtesten Maschinerieen und Decorationen herzustellen und alle vorzüglichsten Künstler aus ganz Deutschland für zehn oder zwölf Monate zu engagiren. Indessen das kann keine reelle Schwierigkeit bieten. Wenn man gleichzeitig die Theater in Wien, Berlin, München, Dresden und Stuttgart für ein Jahr zusperrt, so lässt sich mit den ersparten Geld- und Kunstmitteln doch wahrscheinlich Wagner's Nibelungenring in Scene setzen, und das deutsche Volk wird es gern verschmerzen, ein Jahr lang keine Note von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr, Cherubini und wie alle die Fortpflanzer der bisherigen, „allen Sinn für Musik wie Drama gröblich beleidigenden Oper" heissen, gehört zu haben.

Wir sind überzeugt, dass zur Stunde nur die Nichtvollendung der Wagner'schen Partitur diesem Einberufen der nibelungischen Delegirten-Versammlung im Wege steht. Glücklicher Weise sind alle Wagner'schen Operntexte bekanntlich auch ohne Musik selbständige vollendete dramatische Dichtungen, die ohne Weiteres als Tragödien von Schauspielern dargestellt werden könnten und sollten. Richard Wagner schenkt demnach dem Publicum von seinen Nibelungen vor der Hand „das Wort, und zwar recht eigentlich das Wort, ohne Ton, ja, ohne Klang, eben nur das durch Typen hervorgebrachte Wort", er übergibt „ein blosses dramatisches Gedicht, ein poetisches Literatur-Product der bücherlesenden Oeffentlichkeit".

Wir fühlen uns zu schwach und unwürdig zu einer Beurtheilung dieses wunderbaren Drama's, sie bleibe berufeneren Händen vorbehalten. Nur um dem Leser einen Vorgeschmack des edlen, schwungvollen Stils der Nibelungen zu geben, geben wir ohne lange Wahl — denn sie thut sehr weh — einige Perlen daraus.

Das zweite Stück, „Siegfried", beginnt damit, dass Siegfried in „wilder Waldkleidung" zu dem hämmernden Mime eintritt; „er hat einen grossen Bären mit einem Bastseile gezäumt und treibt diesen mit lustigem Uebermuthe gegen Mime an. Mime entsinkt vor Schreck das Schwert; er flüchtet hinter den Heerd: Siegfried treibt ihm den Bären überall nach."

Siegfried: „Hoiho! hoiho!
Hau' ein! Hau' ein!
Friss ihn! Friss ihn,
Den Fratzenschmied!
Zu zwei komm' ich,
Dich besser zu zwicken;
Brauner, frag' nach dem Schwert! —
(Er prüft das Schwert mit der Hand.)
Hoi! was ist das
Für müssiger Tand!
Den schwachen Stift
Nennst du ein Schwert?
Da hast du die Stücken,
Schändlicher Stümper!
Hätt' ich am Schädel
Dir sie zerschlagen! —
Mit einem Griff
Zergreif' ich den Quark!
Wär' mir nicht schier
Zu schäbig der Wicht,
Ich zerschmiedet' ihn selbst
Mit seinem Geschmeid',
Den alten, albernen Alp!" —

Später erscheint Siegfried mit Mime im Walde:

Siegfried: „Mime, weilst du am Quell?
Dahin lass' ich den Wurm wohl geh'n;
Nothung stoss' ich
Ihm erst in die Nieren,
Wenn er dich selbst dort
Mit weggesoffen!"
Mime: „Nach freislichem Streit
Dich zu erfrischen,
Wirst du mir wohl nicht wehren?
Rufe mich auch,
Darbst du des Rathes,
Oder wenn dir das Fürchten gefällt."

Hierauf erscheint der Lindwurm (Fafner) „in der Gestalt eines ungeheuren eidechsenartigen Schlangenwurmes; er bricht durch das Gesträuch und wälzt sich aus der Tiefe nach der höheren Stelle vor. Er stösst einen starken gähnenden Laut aus". Dieser Lindwurm, der mit dem Schweife zu drohen, zu brüllen, und Feuer zu speien hat, singt zugleich Tenor. Er beginnt, die Zähne zeigend:

„Trinken wollt' ich!
Nun treff' ich auch Frass!"
Siegfried antwortet: „Eine zierliche Fresse
Zeigst du mir da;
Lachende Zähne
Im Leckermaul!
Hoho, du grausam
Grimmiger Kerl!
Von dir verdaut sein,
Dünkt mir übel;
Räthlich und fromm doch scheint's,
Du verrecktest hier ohne Frist! —
Sieh dich vor, Brüller,
Der Prahler kommt!" —

Um den Leser auch mit einer sentimentalen Blüthe zu erfreuen, theilen wir den Schluss des langen, herrlichen Liebes-Duettes mit, das den dritten Abend („Siegfried") schliesst.

Brunhilde (in höchster Ergriffenheit):
„Sonnenhell leuchtet
Der Tag meiner Noth! —
Ewig war ich,
Ewig wäre ich,
Ewig in süss
Sehnender Wonne —
Doch ewig zu deinem Heil!

Nr. 15. Gesang der Lorelen.





Köln Druck von M. DuMont-Schauberg

O Siegfried! Herrlicher!
Hort der Welt!
Leben der Erde!
Lachender Held!
Lass', ach, lass',
Lasse von mir!
Nahe mir nicht
Mit der wüthenden Nähe!
Zwinge mich nicht
Mit dem brechenden Zwang!
Zertrümmere die Traute dir nicht! —
(Siegfried hat sie umfasst) Ob ich jetzt dein?
Göttliche Ruhe
Ras't mir in Wogen;
Keusches Licht lodert in Gluthen;
Himmlisches Wissen
Stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
Jagt es davon! —
(Im höchsten Liebesjubel) O kindischer Held!
O herrlicher Knabe!
Du hehrster Thaten
Thöriger Hort!
Lachend muss ich dich lieben;
Lachend will ich erblinden:
Lachend lass' uns verderben —
Lachend zu Grunde gehen!"
Siegfried: „Sie wacht! sie lebt!
Sie lacht mir entgegen!
Prangend strahlt
Mir Brunhildens Stern!
Sie ist mir ewig,
Sie ist mir immer
Erb' und Eigen,
Ein' und all'
Leuchtende Liebe,
Lachender Tod." —

Gibt es etwas Idealeres und Anmuthigeres, als diesen kurzen Hundetrab von Alliterationen? Er herrscht ununterbrochen das ganze viertägige Drama hindurch, welches wir von einem Ende bis zum anderen abschreiben müssten, wollten wir dem Leser einen vollständigen Einblick in die tiefe und zarte Empfindungswelt erschliessen, die sich hier aufthut, um alle bisherige Poesie für immer vergessen zu machen.

Wien, 10. Juli 1853. Ed. H.

Das münchener Musikfest im Herbst 1863.

Das grosse Musikfest, welches die hiesige musicalische Akademie unter Franz Lachner's Leitung in diesem Jahre zu veranstalten beabsichtigt, soll am 27., 28. und 29. September d. J. im Glaspalaste abgehalten werden. Indem die Akademie nach achtjähriger Pause wieder mit einem solchen Unternehmen hervortritt, darf sie sicherlich dieselbe grosse und allgemeine Theilnahme erwarten, mit welcher das letzte münchener Musikfest in den Octobertagen des Jahres 1855 begrüsst worden ist. Norddeutschland mit seinen alljährlichen grossen Musikfesten hat uns ohnedies in diesem Punkte bereits weit überflügelt, und der Wunsch, dass auch im Süden unseres Vaterlandes öfter wiederkehrende Musikfeste begründet werden möchten, ist längst lebhaft hervorgetreten.

Das Repertoire für die drei Festtage ist dem Vernehmen nach folgender Maassen festgesetzt worden: Erster Tag (im Glaspalaste zwischen 11 und 2 Uhr): Sinfonie in *Es* (*Eroica*) von Beethoven. Israel in Aegypten, Oratorium von Händel. Zweiter Tag (im Glaspalaste zwischen 11 und 2 Uhr): 1. Abtheilung: Erste Suite (*D-moll*) für Orchester von Franz Lachner. 2. Abtheilung: Achtstimmige Motette von Palestrina. Scene aus dem Oratorium „Tobias" von Haydn. Präludium und Fuge für Orchester von Seb. Bach. Finale aus dem zweiten Acte der Oper „Idomeneo" von Mozart. Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen" von Beethoven. 3. Abtheilung: Ode auf den St.-Cäcilien-Tag von Händel. Am dritten Tage (im k. Odeon) sollen insbesondere Clavier-, Violin- und Gesangs-Vorträge von mehreren der hervorragendsten Künstler Deutschlands Statt finden, zu welchen Frau Schumann und Herr Concert-Director Joachim aus Hannover ihre Mitwirkung vor der Hand bereits zugesichert haben.

Aus allen Theilen Deutschlands sind auch bedeutende Orchesterkräfte zur Verstärkung der hiesigen Hofcapelle geworben. Das Orchester soll auf 100 Violinen, 40 Violen, 30 Celli und 30 Bässe unter verhältnissmässiger Verstärkung der Blas-Instrumente gebracht werden. Auch der Chor soll eine imponirende Masse bilden, und es ist zu hoffen, dass vor Allem die hiesigen Gesangvereine, an welche eine Einladung bereits ergangen ist und deren mehrere auch bei dem vorigen Musikfeste mitgewirkt haben, hierzu ein ansehnliches Contingent stellen werden. Hervorzuheben ist, dass auch eine Orgel im Glaspalaste aufgestellt werden soll, um namentlich bei den Händel'schen Werken ihre Kraft zu entfalten; eine Orchester-Zuthat, die um so freudiger begrüsst werden muss, als sie weiterhin die Veranlassung zu der endlichen Aufstellung einer Orgel im königlichen Odeon werden könnte. Die musicalische Akademie hat nämlich beschlossen, nach Bereinigung aller Kosten des Musikfestes den etwaigen Rest der Einnahme als Capitalstock zur Erbauung einer Orgel zu verwenden.

Indem wir schliesslich noch erwähnen, dass, um einem bei dem Musikfeste von 1855 hervorgetretenen Bedürfnisse abzuhelfen, beabsichtigt ist, für die geladenen Ehrengäste und sämmtliche Mitwirkende gesellige Zusammenkünfte während der Dauer des Festes zu veranstalten, sind wir überzeugt, dass diese löbliche Absicht nicht nur mit

den gesellschaftlichen Gewohnheiten der süddeutschen Festgäste vollkommen übereinstimmen, sondern auch sich des ungetheilten Beifalles der norddeutschen Theilnehmer zu erfreuen haben dürfte.

Man spottet häufig über unsere grossartigen Schützen- und Sängerfeste, unsere Gelehrten-Tage mit den obligaten Diners u. s. w., und es mag allerdings in diesen Dingen Manches übertrieben werden. Aber man sollte doch den Werth der persönlichen Berührung, wie sie bei solchen Anlässen zwischen den verschiedenen deutschen Stammesgenossen Statt findet, nicht zu gering anschlagen. Manches Vorurtheil verschwindet und manche hartgewordene Meinung wird milder durch die persönliche Begegnung. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit, welches die Theilnehmer von allen diesen Festen mit nach Hause tragen, gibt denselben einen nationalen Werth, dessen Bedeutung um so grösser ist, je tiefer und zahlreicher die Gegensätze scheinen, die sich in das politische Leben Deutschlands eingegraben haben.

Auch aus diesem Gesichtspunkte wünschen wir, dass das zweite münchener Musikfest lebendige Theilnahme und zahlreichen Besuch finden möchte von nah und fern, aus Süden und Norden, aus allen Gauen unseres grossen Vaterlandes.

München, 10. Juli 1863. *μ.*

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

München. Die Wiederaufnahme des „schwarzen Domino" von Auber war ein glücklicher Griff, den die Hoftheater-Intendanz gethan hat, und die Trägerin der Hauptrolle, Fräulein v. Edelsberg, leistete in Spiel und Gesang so Vorzügliches, dass man wohl dieser jungen und äusserst talentvollen Künstlerin den grössten Antheil an dem durchgreifenden Erfolge der lieblichen Oper zuschreiben darf. — Die zu Gunsten der Erbauung eines Sängerhauses im Glaspalaste vorgenommene grosse Verloosung hat nach Abzug der Kosten einen Reinertrag von 9482 Fl. ergeben.

Herr und Frau Rübsamen-Veith sind nach einem erfolgreichen Gastspiele am hamburger Stadttheater engagirt worden.

Wien, 10. Juli. (Liedertafel der „Donaunixe".) Die „Donaunixe" ist also kein blosses Märchen, sie hat ehegestern den Beweis geliefert, dass sie wirklich existire, den Beweis ihrer Lebensfähigkeit aber blieb sie uns schuldig. Die Kunst wird durch solches Zunftwesen nur gefährdet; wer von den Jüngern dieses Vereins wirklich aus edlem Streben und um der künstlerischen Selbstbefriedigung willen Mitglied geworden, der thäte besser, sich einem der schon bestehenden Vereine anzuschliessen, es gibt deren ohnehin genug, fast könnte man sagen für jeden Stand und für jede Confession einen. Unnütze Zersplitterung schadet nur. Die Vorträge, die zu Gehör kamen, trugen alle den Stempel der Mittelmässigkeit an sich.

Preis-Ausschreiben. Das Central-Comite des eidgenössischen Sängervereins wünscht am nächsten eidgenössischen Sängerfeste im Juli 1864 ein grösseres Werk vaterländischen Inhalts zur Aufführung zu bringen. Dasselbe soll aus fünf bis sechs Chören für Männerstimmen, Quartetten, Soli u. s. w. bestehen, für Harmoniemusik instrumentirt sein und bei der Aufführung circa eine Stunde in Anspruch nehmen. Für die Soli sind Frauenstimmen nicht ausgeschlossen, so wie bei der Instrumentation Contrabässe angewandt werden dürfen. Die in- und ausländischen Componisten, denen die Wahl des Textes im obigen Sinne ganz frei steht, werden nun zur Bearbeitung eines solchen Werkes eingeladen. Die Eingabe geschieht an das Central-Comite des eidgenössischen Sängervereins in Chur unter Beobachtung folgender Form: das Werk soll mit einem Motto versehen und in einem Briefe, auf welchem dasselbe Motto steht, der Name des Autors verschlossen sein. Termin zur Eingabe: Ende October 1863. Der eidgenössische Sängerverein wird das beste von den zweckentsprechenden Werken auf eine seiner würdige Weise honoriren.

Das Sängerfest, welches am 28. und 29. Juni in Oedenburg Statt fand, das erste derartige in Ungarn, da bei demselben deutsche und ungarische Sänger vereint wirkten, war vom schönsten Wetter begleitet und zog eine bedeutende Zahl von Vereinen und Gesellschaften aus nah und fern heran. Der Empfang der deutschen Vereine am Bahnhofe durch die ungarischen war ein herzlicher; besonders die Wiener erfreuten sich einer sehr freundlichen Aufnahme. Es wurden fünf Chöre in ungarischer, neun in deutscher Sprache, davon einer ausschliesslich vom wiener Gesangvereine vorgetragen. Wurden schon die meisten Chöre mit stürmischen *Eljens* begleitet, so waren doch vorzugsweise die deutschen Gesammt-Vorträge („Untreue", „Loreley", „Vineta") die Glanzpunkte der Productionen. Bei Tische wurde der erste Toast unter allgemeinem stürmischem Jubel Sr. Majestät dem Kaiser gebracht und sogleich nach Wien telegraphirt. Während der ganzen Dauer des geselligen Zusammenseins liessen es die Ungarn an begeisterten Ausbrüchen ihrer Sympathieen für die Deutschen nicht fehlen und zahlreiche gegenseitig dargebrachte Toaste lösten sich ab. Von den Vorträgen sind zu bemerken: „Ehre Gottes", „Normannssang", „Hymne" mit Musikbegleitung von E. H. z. S., „Das deutsche Lied", „Maiennacht", „Mutterseelen allein" und zum Schlusse „Kriegers Gebet" mit Blechharmonie.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Unsere geehrten Abonnenten erhalten hierbei als *Musik-Beilage*: „*Gesang der Loreley*" aus der Oper „*Loreley*" von *E. Geibel* und *M. Bruch*.

Die Verlagshandlung.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 30. KÖLN, 25. Juli 1863. XI. Jahrgang.

G. F. Händel's Werke. Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft.

Von dieser Ausgabe sind bis jetzt (1863, Leipzig, Stich und Druck von Breitkopf und Härtel) fünfzehn Bände in Folio erschienen. Sie umfassen sechs biblische Oratorien: Susanna, Athalia, Samson, Saul, zwei Passionen; sechs dramatische oder oratorienhafte Werke: Acis, Herakles, Alexander, Semele, Allegro, Theodora; ausserdem einen Band *Funeral-*, einen Band *Coronal-anthems* (Trauer- und Krönungs-Hymnen), endlich eine Sammlung Clavierstücke. Von diesen sämmtlichen sind nur fünf oder sechs den Kunstfreunden allgemeiner bekannt, die übrigen hier nach langer Vergessenheit zum ersten Male erneuert.

Von einem grossen Theile der Werke unseres Meisters war bei seinen Lebzeiten wenig Besseres als diebische Nachdrücke zu haben; erst nach seinem Tode kam eine anständige Gesammt-Ausgabe in London zu Stande durch Samuel Arnold, einen geborenen Deutschen; die Ausgabe, seit 1786 in 36 Bänden erschienen, enthält von den italiänischen Werken wenig, von deutschen gar nichts und ist fern von Correctheit. — Danach ward eine neue Herstellung begonnen durch die *Handel Society* in London seit 1843; diese gab in den Jahren 1844—47 je zwei Bände, danach mit mehreren Jahrlücken je einen Band 1850, 52, 53, 55, 57, 58, zusammen 14 Bände in 15 Jahren.—Im Jahre 1856 ward die Deutsche Händel-Gesellschaft gegründet durch Chrysander und Gervinus, welche seit 1858 in vier Jahrgängen 15 Bände herausgab. Sie gibt von allen Vocalsachen vollständige Partitur und Clavier-Auszug, deutschen und englischen Text und ist auffallend billig gestellt, indem sie jährlich drei Lieferungen, d. h. Bände, für 10 Thaler an die Abonnenten bringt, während die londoner *Society* Einen Band gleichen Umfanges für 8 Thaler mit nur englischem Texte ausgibt. — So das Aeusserliche; weit erheblicher jedoch ist die Steigerung des inneren Werthes durch kritische Herstellung, indem die Herausgeber, vor Allen der unermüdlich hingebende Chrysander, aus dreierlei Quellen — 1) den Original-Manuscripten, 2) den Copieen von Schmidt, dem Amanuensis Händel's, 3) den Einzelstimmen aus Händel's Zeit, welche bisher theils wenig, theils gar nicht benutzt sind — die möglichst ursprüngliche und vollständige Gestalt herzustellen mit Erfolg bemüht sind. Davon liegt unter Anderem ein Beweis vor in den Jahrbüchern für Musicalische Wissenschaft (1863), I, 408, wo ein Vergleich der deutschen und englischen Ausgabe des Saul angestellt wird. Wer sich selbst überzeugen will, vergleiche auch die übrigen Werke, die bis jetzt in beiden Ausgaben vorliegen; es sind ausser Saul: Acis und Galatea, ein mythisch-pastorales Drama; *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato,* ein dramatisches Charakterstück; Samson und *Coronal-anthem.* Die englische Ausgabe ist sehr splendid, mit grosser Raumverschwendung gedruckt, dagegen ihre Mittheilungen keineswegs zuverlässig, der reichlich vorliegende kritische Apparat*) nirgend völlig ausgebeutet; die deutsche hat ausser der sorgfältigsten Kritik und Correctheit auch den Vorzug der saubersten und gefälligsten Typographie neben grosser Raumersparniss. Dieses alles hat die Kosten der Herstellung verhältnissmässig erhöht, während der Subscriptions-Preis verhältnissmässig niedrig ist. Möglich wird das nur durch die Hingebung der Editoren, die nur mit persönlichen Opfern im Stande sind, der grossen Sache gerecht zu werden; daran zu erinnern ist Pflicht, weil hier ein vaterländischer Genius dem Vaterlande gleichsam wiedererobert wird. Die Engländer nennen Händel gern den Ihrigen, weil er ihrem Lande die beste Zeit und Kraft seines Lebens gewidmet, und ehren ihn bis heute als den einzig Unvergänglichen, der ihnen

*) aus und über welchen späterhin besondere Beilagen zur deutschen Händel-Ausgabe erscheinen werden.

zugleich als Maassstab der höchsten Kunst und als Bollwerk gegen das Ueberfluthen der niederen gilt. Dem Deutschen lag es fern, ihn als Centrum der Kunstübung anzusehen, weil während seines Lebens seine Werke langsam über's Meer gingen, nach seinem Tode aber die gewaltige Bewegung der Künste begann, welche gleichzeitig Poesie und Musik ergriff und ruhiges Beharren nicht gestattete. Zudem ist es weit schwerer, unter Deutschen einen Ton anzugeben, der überall durchklinge und die Mode dictire, wie in London und Paris. Haben wir doch nicht einmal ein einziges Volkslied zu Wappen und Panier, weil die Fülle schöner Lieder zu gross ist und weil Eigensinn und Vielsinnigkeit uns im Blute sitzt: die Ursache, nicht die Folge unserer Zersplitterung. — Ob aber schon damals der Wesens-Unterschied von Händel und Bach gefühlt ward? Dort die einfältige Grösse und geborene Plastik der herrlichen Tonbilder, überwiegend ins Vocale gewendet, hier die tiefsinnige, fast philosophische Fülle des Gedankens, der so oft droht, den Leib der Schönheit zu überwachsen, woneben der — freilich doch hindurchwehende — Duft der naiven Genialität leiser vernommen wird; — es ist schwer, zu sagen, warum sich ein Uebergewicht der deutschen Neigung auf die Bach'sche Richtung geworfen hat. Seine Instrumentalität, aus welcher die meisten modernen Richtungen — durch Vermittlung seines Sohnes Philipp Emanuel — abgezweigt sind, ist Mitursache, kann es aber allein nicht sein. Wie dem auch sei: Händel's Name und Werk ist auch in Deutschland, wenngleich nicht so überwiegend wie bei Engländern, doch gleich Anfangs in Ehren gehalten: zuerst in den Kreisen Adam Hiller's, der den Messias 1786 in Berlin aufführte und sich rühmte, es besser zu machen, als das stolze Albion; dann bei Klopstock, Claudius und ihren Geistverwandten, endlich bei dem congenialen Mozart. Nach ihnen aber vernahm man lange wenig Händel'sches in Deutschland; erst seit vierzig Jahren lebte sein Gedächtniss wieder auf, und bald wurden die Aufführungen seiner Werke häufiger und beliebter.

Wie die Händel-Ausgabe an innerem und äusserem Werthe der Bach-Ausgabe voransteht, erkennt jeder Einsichtige; und doch ist das Unternehmen noch nicht so gewurzelt, dass sein Bestand nach allen Seiten gesichert wäre. Denn wenn auch der erlauchte Protector der Gesellschaft, unser allergnädigster König, ausser den Jahresbeiträgen noch eine ausserordentliche Subvention bewilligt, so hat dieses hohe Beispiel wenig Nachfolge gefunden, selbst bei kunstliebenden Fürsten. Die Hindernisse liegen nicht in der Sache, als ob Händel's Art und Kunst uns etwa ferner stände, seine hohen Werke weniger zu unserem Herzen sprächen, als die anderer Meister, sondern es sind äusserliche, zum Theil persönliche, über welche sich eine ganze Geschichte deutscher ..... Gesinnung schreiben liesse.

Fragen darf man wohl, ob bloss die „Kunst"-Archäologie — nach müncheuer Sprechweise heisst Kunst nur die plastische! — es werth sei, historisch-kritisch bearbeitet zu werden; ob nur literarisch-poetische Antiken bis zum kleinsten Blättchen herab tausendfältige Erneuung, Exegese, Kritik erheischen, und ob daneben das weite Gebiet der heute weltdurchdringenden Tonkunst ein minderes oder incommensurabeles oder gar verächtliches sei. Welche Bedeutung für die Wissenschaft der Kunst eben die Musik vor anderen Künsten habe, das ist noch nicht überall anerkannt. Ob die Wissenschaft der Musik jemals an die der bildenden Künste heranreichen werde, bezweifelt man, weil die Musik geistig zu unbestimmt sei. Wie mächtig auch diese Meinung abseiten der Hegel'schen Schule gehegt werde, ihre Stunde wird kommen, da sie Abbitte thue und das, was nicht in ihren Systemen geträumt wird, dennoch anerkenne. Unsere Wissenschaft ringt danach, in Geschichte und Aesthetik ihre Ebenbürtigkeit zu erweisen. Geschichtlichen Inhalts sind in diesen zehn Jahren von Bellermann, J. Franz, O. Jahn, Chrysander schon die umfangreichsten Forschungen specieller Gebiete mitgetheilt, und auch praktische Fachmusiker*) bemühen sich, ihr Scherflein beizutragen für die einstige Geschichte der Tonkunst, zu welcher seit hundert Jahren nur die ersten unbehauenen Bausteine gelegt sind. — Die physikalische Tonlehre ist seit mehr als 2000 Jahren bearbeitet und fast erschöpft; ihre Ergebnisse zum künstlerischen Zwecke zu verwenden, ist fast nur träumend versucht, bis die jüngsthin erschienene Lehre von den Ton-Empfindungen von Helmholtz zuerst die Wahrheit jener Träume in einer exacten Weise darstellte, wofür die frühere Wissenschaft weder Mittel noch Neigung besass. — Endlich die Aesthetik; in den bisher gangbaren Systemen ist die Tonkunst fast nur untergeordneter Weise oder so behandelt, dass es erklärlich ist, wenn sie sich in diesen gelehrten Kreisen unbehaglich fühlt. Wir aber lassen die Hoffnung nicht sinken, dass von der Tonkunst eine Läuterung der Aesthetik ausgehen wird, sobald sie anknüpft an das, was der genialste Denker, von dem die neueste Philosophie den positiven Ausgang genommen, unvollendet gelassen.

*) Z. B. Moriz Fürstenau in Dresden, über dessen Schrift „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Churfürsten von Sachsen", wie über G. Seb. Thomas „Die grossherzogliche Capelle in Darmstadt" und andere man Niederrh. Musik-Zeitung, 1862, Nr. 27 vergleiche.

Diese Betrachtungen knüpfen sich nicht als müssige Digressionen, sondern als nahe liegende Consequenzen an das grosse Händel-Werk und an das Wirken des Mannes, der ihm und der Kunst und Wissenschaft der Töne sein Leben gewidmet hat.

Göttingen. E. Krüger.

Das Sängerfest zu Strassburg am 20.—22. Juni.

Strassburg, 28. Juni 1863.

Dass der Elsass auch musicalisch für das uneinige Deutschland verloren ist, beweist deutlich genug das „*Festival des Sociétés chorales d'Alsace*", und man kann es der grossen Nation, Sie wissen, warum, wahrlich nicht verargen.

Samstag den 20. sangen 1200 Kinder unter Leitung des Herrn Gross und Begleitung der Armee, und zwar so normal und pariserisch tief, dass die Begleitung unmöglich ward; nach dreimaligem Wiederholen wurde die Jugend ihrem *Diapason alsacien* überlassen. Nun, die Ohren der Menge sind geduldig und mächtig die Wirkung der Kinderstimme: Alles war entzückt! Abends kamen die vielen Sängergesellschaften des Ober- und Niederrheines an, und die Soldaten protegirten sie wieder bis zu den vielgepriesenen Einquartierungen. Spät aber wurden Serenaden dem Herrn Maire, Präfecten und dem General gebracht — wieder von Soldaten. Eben jetzt, es ist 6 Uhr, bläst wieder Einer seine Truppen zusammen, um die Festsänger aus dem Concerte durch die Strassen zu begleiten. Es ist mehr ein Festival für die Armee, als ein Sängerfest, etwa um die Einnahme von Puebla zu feiern. Aber das Tollste war doch „*La diane*", wie sie den Zapfenstreich beim Sonnenaufgang hier nennen. Von 6 Uhr früh an wurde es nicht gestattet, mehr zu schlafen, denn fünfzig Trommeln (wenn es auch nur zwanzig sind) schlugen diese Diana zum Bette hinaus und verfolgten die Göttin durch die ganze Stadt. Kanonen und Glocken stimmten mit ein. „Beim Feste darf man nicht schlummern!" meinte mein Zimmergenosse, und wir sprangen muthig auf. *Mais pourquoi tout ce bruit?* Sollten die Kanonen etwa die Ankunft einer Jenny Lind ankündigen? Sollte denn ein schönes Werk bald ertönen und das Publicum unter Kanonendonner in den Saal gebeten werden? Nein! es ist wohl eine Halle gebaut worden, sie fasst 8000 Menschen, aber mehr wie ein schönes Stück stand nicht auf dem heutigen Programm. Auf dem Kleber-Platze steht das Holzgebäude, Kleber steht stolz in der Mitte und wundert sich über die zahmen Musiken der Vereine, vielleicht hundert oder noch mehr an der Zahl, denn auch die Pompiers des ganzen Elsass halten dieser Tage ihren Concurs. Nur Geduld, es wird schon besser kommen! Ich will Ihnen aber gleich sagen, was am schlechtesten, am lahmsten aufgeführt wurde und dadurch am wenigsten erfreute: eben das eine schöne Stück, von 3000 Stimmen gesungen: Mendelssohn's Festgesang an die Künstler. Seit Wochen haben es die vielen Vereine fein einstudiren sollen, haben es aber, wie mir scheinen will, unbeachtet gelassen und nur „*le morceau de concours*" geochst. Den Ausdruck erlauben Sie mir: denn wie da geübt wird, bis man den Wettchor (meistens seichte, fade Compositionen) inne hat und auswendig kann, ist unbeschreiblich. Der Orpheon von Colmar z. B. singt schon seit einem Jahre die goldenen Lebensregeln von Genée, ein Opern-Potpourri für Männerstimmen mit „Backwerk, Fleisch und Fischen", mit Sum sum sum, Rataplan plan, Trara und Heidideldum, Heirassah und Tschingeradada, Dobreïo, Sodo vidido und Pepita (Alles wörtlich), und hat es noch nicht so weit gebracht, dass die feinen, eingegeigten Sänger eine Secunde das Auge vom Blatte aufgehoben hätten; nein, schüchtern wie die jungen Confirmanden schlugen sie die Blicke nieder, indess meine Nachbarin behauptete, sie schämten sich der nichtswürdigen Wahl ihres Stückes. Wahrlich, das haben Viele mitempfunden, Einheimische und Ausländer, und erkundigten sich nach dem Herrn Director, der sich nicht geschämt hatte, ein so geschmackloses, gemeines Stück den feinen Franzosen vorzuführen.

Der Anführer dieses Vereins heisst *Mr.* *, *Directeur de l'école municipale de musique a Colmar.* Wahrlich, wenn die jungen Musiker, die in den deutschen Musik-Zeitungen von Flöten-, Fagott- und anderen Lehrerstellen in Colmar mit 1000 Francs Gehalt lesen, wüssten, wie da unter Monsieur *'s Anweisungen gelehrt und musicirt wird, sie würden lieber in Hildesheim oder Bockenheim Jahr aus Jahr ein zweite Geige spielen oder als Copisten des geistreichen Componisten Malibran in Frankfurt (derselbe, der das *Cis-moll*-Quartett von Beethoven für Schubert's *B-dur* hielt und recensirte) sich lebenslänglich engagiren lassen. Ohne Talent, ohne Naturanlagen ist der Musik-Hauptmann im Elsass nicht, aber er hat zu wenig gelernt, kennt unsere grossen Herren und Meister nicht und vergeudet durch seinen schlechten Geschmack die Stimmmittel seiner talentvollen Orpheonisten, wie durch seine Unwissenheit das Geld der Stadt Colmar, die für die Musikschule jährlich Tausende bewilligt und nichts dafür ärntet als Concurs-Medaillen dem Herrn Director. Kurz, über das ganze Programm lässt sich nichts sagen, als dass die Mülhauser unter Heiberger's Leitung und die Badenser sich auszeichneten, dass Herr Kücken selbst den *Chant des Montagnards* dirigirte, ferner dass das Potpourri von Genée die Ungebildeten entzückte, dass die colmarer Sänger wirk-

[*]

lich fein und correct sangen, und dass Mendelssohn's populäres Prachtstück so gut wie durchfiel. Ist das nicht maassgebend, nicht charakteristisch genug?

Einen Fortschritt hat die *Association des Sociétés chorales d'Alsace* gemacht. Das Comite liess, ich glaube zum ersten Male, vom Blatte lesen. Schwer war die Aufgabe allerdings nicht: ein langsamer Chor in *F-dur* mit Modulation *à la mode* nach *Des*. Auch lösten die talentvollen Colmarer neben sieben Kämpfern mit Leichtigkeit ihre Aufgabe, diesmal ohne die Geige des Herrn Directors, jedoch nicht ohne die Mithülfe der Herren Professoren der Musikschule, die auch *a prima vista* mitlesen durften. Doch genug von dem. Was kann es für ein Interesse für Ihre Leser haben, wenn ich erzähle, dass diese oder jene Gesellschaft den Preis bekommen hat, dass die Gesellschaft aus Thann, Stockhausen *jun.* an der Spitze, sich durch die Wahl eines Schumann'schen Chors auszeichnete und wirklich einen zweiten Preis davon trug? viel wichtiger ist es, vom musicalischen Theile des Festes zu reden. Doch wie? Von den Cantaten der Herren Schwab und Elbel, „*Les voix de la Lyre*" und „*L'Océan*", lässt sich nichts sagen. Sie würden mir ohnehin nicht erlauben, die Werke zweier talentvollen Dilettanten in Ihrem Blatte zu besprechen. Es ist nicht Concert-Musik, nicht Oratorien-Musik, nicht Theater-Musik! Nenne man sie nach Belieben, aber sprechen darf man nicht darüber. Es bleibt eine ewige Schande für die beiden jungen Strassburger, unsere schöne, edle Kunst bei einem Sängerfeste vor 5000 Zuhörern auf diese Weise entwürdigt zu haben. Dass aber der feine Berlioz, der stets nur das Beste will, der nur zu wählerisch zu Werke geht, nach den Gemeinplätzen der Herren Schwab und Elbel als Sündenbock sich hinstellen und seine „Kindheit Jesu" dirigiren konnte, ist unbegreiflich. Einen Meister wie Berlioz, der an der Spitze der modernen Schule in Frankreich steht, neben zwei Dilettanten hinzustellen, ist eine gränzenlose Tactlosigkeit. Man hätte ihm zwei würdigere Vertreter der Nationalschule zur Seite geben können. Man hätte von Lesueur, seinem Lehrer, ein Werk aufführen können, von Méhul die Oper Utal für Männerstimmen und Sopran-Solo (als Concert), von Mendelssohn, als Vertreter der deutschen Kunst, Antigone. So hätten wir einen seltenen musicalischen Genuss gehabt und die Vereine im Elsass hätten später mit Stolz auf das Festival von 1863 zurückblicken können. Zwei grosse Gedanken liegen der Association zum Grunde: das Volk durch Musik zu veredeln und es mit dem Nachbarvolke durch Harmonie zu verbrüdern. Schöneres gibt es nicht; an Mitteln jeder Art fehlt es auch nicht. Aber ohne ernstes Studium, ohne eine geschmackvolle Wahl der Stücke, der Programme wird man den schönen Zweck nicht erreichen. Ohne diesen Ernst, ohne den höheren Glauben an die göttliche Kunst bleibt es, wie ein Strassburger selbst äusserte — eine Farce!

Das Musikfest in Lüttich*).

Bei Gelegenheit der Festlichkeiten in Lüttich, zu denen die landwirthschaftliche Ausstellung u. s. w. Veranlassung gab, hatte die städtische Behörde zum Schlusse die Veranstaltung eines grossen Concertes gewünscht und sich desshalb an den Director des dortigen Conservatoires der Musik, Herrn Soubre, gewandt. Dieser treffliche Musiker, von dem in diesen Blättern schon öfter die Rede gewesen ist, hatte den Muth, die schwierige Aufgabe zu übernehmen und als ein Verehrer der classischen Musik sie auf ähnliche Weise durchzuführen, wie es auf unseren rheinischen Musikfesten geschieht, deren regelmässiger Besucher er seit Jahren war.

Die Lösung der Aufgabe war nicht nur wegen der kurzen Zeit — etwa acht Wochen —, die zur Vorbereitung noch vorhanden war, schwierig, sondern hauptsächlich wegen der Hindernisse, die sich in Belgien der Vereinigung eines zahlreichen Chors von Damen und Herren entgegenstellen. Wenn es auch an Sängern nicht mangelt, auch nicht an Sängerinnen, so herrschen doch bei den letzteren noch starke Vorurtheile gegen das öffentliche Auftreten und gegen eine Gemeinschaft, bei welcher nur das Talent und nicht die gesellschaftliche Stellung zur Theilnahme berechtigt. Es gehörte die allgemeine Anerkennung der Verdienste des Directors des Conservatoires, dem Lüttich schon die symphonischen Concerte verdankt, und die Popularität, die ihm sein Charakter und sein gesellschaftlicher Tact gewonnen, dazu, dass sein Aufruf zur Bildung eines Sängerchors so grossen Anklang fand, wie es der Fall war. Dadurch wurde es möglich, ein Chor-Personal von 104 Sopranen, 85 Altistinnen, 110 Tenören und 154 Bassisten aufzustellen. Zu diesen 453 Sängern und Sängerinnen hatte die Stadt Verviers, die einzige in Belgien, in der ein ständiger Singverein blüht, 59, die Stadt Antwerpen

*) Während die Deutschen in Strassburg fast nur französische Musik auf ihr Fest-Programm brachten und dort, mit Ausnahme einiger deutschen Lieder, welche die Vereine aus Baden vortrugen, sogar Kücken's „Normannssang", in *Chant des Montagnards* verwandelt, französisch gesungen wurde, haben die gallisch-romanischen Wallonen in Belgien auf ihrem Musikfeste nur classische Musik deutscher Tonmeister aufgeführt! Merkwürdig genug und leider charakteristisch für die Verläugnung der Nationalität, die sich Deutsche so häufig im Auslande zu Schulden kommen lassen.

Die Redaction.

14 Mitglieder (unter diesen die Fräulein Teichmann, Töchter des Gouverneurs) gegeben, die übrigen waren aus Lüttich selbst, darunter vom Conservatorium 120—130 Stimmen. Das Orchester bestand aus 90 Instrumentalisten, die mit Ausnahme der Herren Bernier (Contrabass) und Beumer von Brüssel sämmtlich aus Lüttich waren, und noch zahlreicher gewesen sein würden, wenn nicht ein Theil des lütticher Orchesters im Bade Spa engagirt wäre. Es war das zweite Mal, dass in Belgien ein solcher Verein ausführender Dilettanten und Künstler zu einer festlichen Aufführung zusammenkam, doch war vor zwei Jahren in Antwerpen der Chor nicht so zahlreich, wie der gegenwärtige in Lüttich *).

Das Concert hatte einen kaum geahnten Erfolg. Herr Soubre hatte schon in den Proben Alles für die Sache nicht bloss interessirt, sondern wirklich begeistert, und schon nach der Generalprobe wurde ihm ein prächtiges Silber-Service von Seiten der Mitwirkenden überreicht, „dem Manne, der zuerst ins Werk gesetzt, was Keiner vor ihm gewagt hatte".

Das Concert fand im Theater Statt, das in allen Zuschauerräumen überfüllt war. Unter den Zuhörern bemerkten wir die Herren Willmotte aus Antwerpen, Lassen aus Weimar, Cornelis aus Brüssel, Graf von Stainlein aus München, Musik-Director Wüllner, Bürgermeister Pranghe und Ackens, Dirigent der Concordia, aus Aachen und Andere. Die Einrichtung und Ausschmückung des Locals war geschmackvoll angeordnet: Chor und Orchester füllten die Bühne, die nur den Fehler hatte, dass den Abschluss ein Vorhang und nicht eine Wand von Holz bildete. Dies und die zu geringe Erhöhung des Orchesters thaten dem Klange Abbruch, zumal bei den Blas-Instrumenten, welche zu tief standen. Das Concert begann um 6 Uhr und dauerte bis 11 Uhr.

Beethoven's prachtvolle Ouverture Nr. 3 zu Leonore eröffnete den Festabend; sie wurde mit Sicherheit, richtigem Gefühl für Ausdruck und merkwürdigem Schwung ausgeführt. Mendelssohn war durch sein phantasiereiches Meisterwerk „Die erste Walpurgisnacht" (mit geschickt gemachter Textes-Uebersetzung von Prof. Leroy) und durch sein Violin-Concert vertreten, welches Wieniawski mit Feuer und Energie spielte, dann ferner in einer Legende (?) und Variationen von seiner Composition schwindelnde Bravour offenbarte, die stürmischen Dacapo-Ruf veranlasste. Er besitzt allerdings eine fabelhafte Virtuosität, allein sie verführt ihn auch zuweilen dazu, ihr den Vorrang vor dem Inhalt und Charakter des Musikstückes einzuräumen, wie z. B. in einer ausführlichen Cadenz in Mendelssohn's Concert und in dem rasenden Tempo des letzten Satzes desselben. Diese übertriebene Schnelligkeit schadet der Klarheit der Passagen und dem Ausdruck des Gesanges im *piano*, zumal in einem so grossen Locale und bei einem Tone, der an Dicke und Klangfülle dem Tone anderer Meister der Violine nicht gleichkommt.

Frau Charton-Demeur sang die Arie „Ihr Götter ew'ger Nacht" aus Gluck's Alceste und die Scene der Agathe aus Weber's Freischütz. Sie erhielt Beifall durch den dramatischen Vortrag, den sie entfaltete (im Gebete der Agathe ging dieser aber über den Charakter des Gesangstückes hinaus), wesshalb man so artig war, über die Schärfe ihrer Stimme und den Verlust der Frische in der höheren Tonregion hinwegzuhören. Die pathetische Arie des Joseph von Méhul und die Arie des Uriel aus Haydn's „Schöpfung" fanden in Herrn Jourdan vom Theater zu Brüssel einen glücklichen Dolmetscher; er ist ein geschickter Sänger mit einem schönen Tenor von Baritonklang, dem desshalb die höheren Töne nur mit einiger Anstrengung gelingen. Er wurde mit Recht durch grossen Applaus geehrt, und schon die Wahl der Stücke, die er vortrug, zeugte von einem Geschmack an dem Edlen in der Musik, den man bei französischen Opernsängern selten findet.

Auch Händel, der Grundpfeiler unserer Musikfeste, war vertreten, wenn auch nur durch Bruchstücke aus dem Alexanderfeste (Arie für Bass) und drei Chöre aus Judas Maccabäus: „Fall ward sein Loos", „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" und „Singt unserm Gott!"

Stockhausen (der mit Jourdan auch die Soli in der Walpurgisnacht sang) fand bei seinem Vortrage der Partie des Druiden und der Arie aus dem Alexanderfeste nicht die enthusiastische Aufnahme, wie die anderen Solisten. Diese Art von Gesang, welcher den Erfolg nur durch die Erfüllung der Bedingungen echt künstlerischer Vollendung erstrebt, war dem Publicum in Belgien neu und es fand sich nicht sogleich in dessen Verständniss und richtige Würdigung. Aber Stockhausen mochte wohl bei sich denken: „*Un moment, Messieurs!*" Denn bald darauf machte er mit seinem treuen „Ezio" (von Händel) den Sturmangriff auf die Festung, und zwar mit einem solchen Ungestüm, dass der Widerstand der Besiegten sich in einen Jubel verwandelte, der vielleicht nur mit dem Enthusias-

*) Ueber das Concert in Antwerpen bei Gelegenheit des Künstlerfestes am 19. August 1861 vergleiche unseren Bericht in der Niederrh. Musik-Zeitung, 1861, Nr. 37. An der Spitze stand Herr Ch. Willmotte, Dirigent war Herr Callarts. Das Programm brachte Beethoven's Eroica, eine Cantate von Orl. Lassus, einen Psalm von Marcello, Mendelssohn's Walpurgisnacht und Händel's Halleluja. Die Flamänder hatten den Vortheil vor den Wallonen, dass sie die beiden letzten Gesangstücke mit deutschem Texte singen konnten. Der Chor bestand aus 300 Stimmen.

mus der Mexicaner bei Forey's Einzug zu vergleichen ist. Der begeisterte Zuruf — und man hatte schon vier Stunden lang Musik gehört! — ruhte nicht, bis Stockhausen die Arie wiederholte und dadurch einen neuen Ausbruch von Ovationen hervorrief. Vom 7. Juli 1863 an ist Stockhausen auch in Belgien, wie in Deutschland, der Sängerfürst geworden.

Doch hören wir, was ein belgisches Blatt über den trefflichen deutschen Sänger sagt:

„Stockhausen, dessen Lob in so ausgesuchter Weise neulich von dem Musikfeste zu Düsseldorf auch nach Belgien herübertönte, hat diesem Rufe mehr als entsprochen. Dieser Sänger ist von besonderer Art; in der Zeit der kollernden Rouladen und der endlosen Cadenzen besitzt er den originellen Eigensinn, den Launen und den gemeinen Gelüsten der Menge kein Haar breit nachzugeben. Und das Merkwürdige dabei ist, dass er mehr Erfolg hat, als die Faxenmacher mit ihren gestossenen Tonleitern und polternden Coloraturen. Wahrlich, das Publicum ist kein Feind des Guten: das hat es bewiesen, indem es nach der Arie aus Ezio von Händel, welche Stockhausen mit herrlicher Breite und Grossartigkeit, mit Freiheit und Feinheit des Ausdrucks vortrug, ihm eine weithallende Ovation bereitete. Man hat diese edle, gemessene Gesangweise, welche nichts dem Effecte und dem Charlatanismus zum Opfer bringt, mehr applaudirt, als alle gefallsüchtigen Cascaden der Modesänger. Die Sänger dürfen es dreist wagen, nicht gemein zu sein und durch Rauschgold zu blüffen: Stockhausen — und auch Jourdan — haben den Beweis geliefert, dass gute Musik, einfach und schön vorgetragen, gar sehr gefällt.“ (*Indépendance du 9. Juill.*)

Wir haben nur noch die angenehme Pflicht zu erfüllen, den Chören unsere volle Anerkennung zu zollen. Sie bildeten ein Ensemble, das durch Sicherheit und Schwung wahrhaft überraschte; man fühlte, dass es allen Mitwirkenden Ernst mit der Sache war, dass sie ihre Aufgabe nicht leicht nahmen, sondern den grossen Meistern ihr Recht widerfahren lassen und ihre Werke in Belgien mit Glanz einführen wollten. Der Sopran erklomm kühn und rein die hohen Stufen der Tonleiter, der Gesammtton des Alts war so schön, wie man ihn selten hört, die Tenöre waren frisch und gut geschult, die Bässe fest und sicher, wenn auch allerdings nicht von so vollem Klange, wie bei uns in Deutschland. Das Orchester spielte die Ouverture, wie schon gesagt, mit Auszeichnung; eben so brav zeigte es sich in Mendelssohn's und Händel's Chören und besonders lobenswerth in der Begleitung der Solo-Vorträge.

Wir sprechen am Schlusse dieses Berichtes über ein Fest, das uns stets in angenehmer Erinnerung bleiben wird, den Wunsch und die Hoffnung aus, dass dieser erste Versuch, der gleich so meisterlich gelungen, die Kunstfreunde in Lüttich ermuthigen möge, auf der mit so schönem Erfolge betretenen Bahn fortzuschreiten und sich immer fester um ihren vortrefflichen Führer zu schaaren. Es wäre schade, wenn eine so glücklich improvisirte Vereinigung tüchtiger musicalischer Kräfte nicht zu dauernder Gemeinschaft im Wirken für die Tonkunst und die Verbreitung der edelsten Gattung ihrer Schöpfungen führte.

Aus London.

[Die Hugenotten in Coventgarden; Fräul. Pauline Lucca, Karl Formes. Schluss von *Her Majesty's Theatre*: Weber's Oberon in neuer Gestalt.]

Den 20. Juli 1863.

Es ist eine Politik unserer Opern-Unternehmer, die sich erfahrungsmässig als richtig bewährt hat, auf die letzten Wochen der Saison einige ganz besondere Reiz- und Zugmittel zu versparen, sei es durch die verzögerte Aufführung älterer beliebter Opern oder neuer, hier noch nicht da gewesener, oder durch Vorführung hier noch nicht gehörter bedeutender Künstler, manchmal durch Beides zugleich.

So hat denn auch dieses Jahr der Director von Coventgarden, Herr Gye, einen glücklichen Wurf durch die Aufführung von Meyerbeer's „Hugenotten“ gethan, welche erst am 18. d. Mts. zum ersten Male in dieser Saison, die schon am 1. August schliesst, in Scene gingen. Die Versammlung war eine der zahlreichsten und glänzendsten, die hiesigen Blätter bringen ganze Listen von anwesenden hohen Herrschaften, Herzogen, Grafen, Baronen u. s. w. und deren Gemahlinnen, wie das sonst nur bei Hoffesten gewöhnlich geschieht, und der Enthusiasmus war den ganzen Abend hindurch ein ausserordentlicher. Die neue Valentine, Fräulein Pauline Lucca vom königl. Hof-Operntheater in Berlin, hatte einen schweren Stand bei ihrem ersten Auftreten in England. Ihre Vorgängerinnen, eine Viardot, Grisi, Cruvelli, Tietjens u. s. w., standen alle in gutem Andenken und boten Vergleichungs-Momente dar, die leicht zum Nachtheile der neuesten und jüngsten Valentine ausfallen konnten, die ohne grossen Namen, ohne vorhergegangene Posaunenstösse der Reclame, ohne englischen Puff oder americanischen Humbug, sondern *unheralded*, wie die Engländer mit einem treffenden Worte („ungeheroldet“) Dinge bezeichnen, die nicht durch Ausrufer und Marktschreier angepriesen worden sind, nach London gekommen war, nach dem London, das, wie bekannt, gegen nie gehörte und unbekannte Bewerber um seinen Beifall — vollends, wenn sie jung sind — stets eingenommen ist und weit lieber die Anstrengungen seiner alten und lange

erprobten Lieblinge begünstigt. Es muss vor diesem Publicum eine neue Erscheinung plötzlich mit ganz unerwarteten Talenten aufleuchten, wenn sie gefallen soll: dann erregt sie aber auch rasenden Enthusiasmus. So war es bei Adelina Patti, so jetzt bei Pauline Lucca. Der Applaus und Hervorruf nach ihrem Duett mit Marcel und eben so nach der Abschiedsscene von Raoul im vierten Acte war dermaassen rauschend und lärmend, dass die junge Sängerin davon hätte vor Stolz schwindelig werden können, wenn ihre Bescheidenheit nicht ihrem Muthe gliche. Das Publicum war offenbar vollkommen überrascht oder gar überrumpelt; der Applaus war im ganzen Hause so unwillkürlich, so aufrichtig und herzlich, so einmüthig, dass auch der grämlichste Beobachter gestehen musste, der Eindruck, den die Künstlerin machte, sei ein ungewöhnlicher und unwiderstehlicher.

Fräulein Lucca, die früher eine untergeordnete Stellung am Kärnthnerthor-Theater in Wien einnahm, ist seit kaum zwei Jahren einer der ersten Sterne der berliner Oper geworden. Ihre Darstellungen der Norma, Bertha (Prophet), des Cherubino (Mozart's Figaro), der Pamina, Leonore (Troubadour) u. s. w. hatten ihr bereits die volle Gunst des Publicums gewonnen, als in der letzten Zeit ihre Margarethe in Gounod's „Faust" diese Gunst aufs höchste steigerte, da sie in dieser Rolle ihre Kunstgenossinnen Frau Harries-Wippern und Fräulein de Ahna nach einstimmigem Urtheile der Kenner und der Menge weit hinter sich liess. Sie verbindet mit Jugend und hübscher Erscheinung Stimme, Kraft und dramatische Einsicht und auch eine gewisse Kühnheit, welche sie vielleicht später etwas zu zähmen haben dürfte. So zart und schlank sie ist, so überraschend ist es, wenn auf einmal aus diesem Körper eine so starke und so ausgiebige Stimme erklingt, ein Sopran, welcher fast denselben Umfang hat, wie bei Sophie Cruvelli, und, wenn auch nicht so voll und wohllautend, doch von der Höhe bis zur Tiefe frisch und durchklingend ist. Ueber die Ansprüche, welche die Kritik an die künstlerischen Leistungen des Fräuleins Lucca als Sängerin und Schauspielerin zu machen berechtigt ist, wird es erst später Zeit sein, zu reden, wenn der Wiederhall des ganz aussergewöhnlichen Beifalls, der jetzt vor Allem zu constatiren war, einiger Maassen verrauscht ist.

Die übrige Besetzung der Oper war grösstentheils die frühere. Dass Mario noch den Raoul singt, ist freilich nur in London möglich, und nur durch den oben erwähnten Charakter des hiesigen Publicums; übrigens lässt sich nicht läugnen, dass sein nobles, ritterliches Spiel und einzelne Gesangphrasen, namentlich in dem Andante des Duetts im vierten Acte, noch dermaassen schön sind, dass man den Engländern wohl ihre übertriebene Pietät verzeihen kann.

Diese Nachsicht braucht man aber bei Karl Formes nicht walten zu lassen; denn wer ihn als Marcel neulich auch zum ersten Male gesehen hätte, würde eingestehen, dass er für diese Rolle geschaffen ist und dass man eine vollkommenere Darstellung dieses mimisch-plastischen Symbols des Glaubens und der Treue in Spiel und Gesang nirgendwo finden kann. Selbst der musicalische Berichterstatter der *Times*, von dem man wahrlich nicht behaupten kann, dass er für Formes schwärmt, sagt: „Wir waren erfreut, den Marcel wieder einmal in den rauhen, aber malerischen Umrissen zu sehen, die ihm Herr Formes gibt, welcher die Rolle dieses strengen alten Hugenotten besser als irgend einer seiner Zeitgenossen auffasst." Eben so ehrenvoll sprechen sich die übrigen Blätter aus, indem der Kern ihrer Berichte mit dem Ausdrucke der *Morning Post* übereinstimmt: „Herr Formes gab diese Rolle wiederum so, wie sonst Keiner sie geben kann." Wir haben in der Tonregion, in welcher die Partie liegt — und die Region ist ausgedehnt genug — nicht den geringsten Abfall von Kraft und Klang in der Stimme des gewaltigen Bassisten wahrgenommen, und wir freuen uns, den Erfolg Ihres Landsmannes, einen Erfolg, der den schönsten seiner früheren Zeit nichts nachgab, für seine deutsche Heimat constatiren zu können.

Neben ihm war Faure aus Paris ein trefflicher „St. Bris", und es ist unglaublich, was die Oper durch eine gute Besetzung dieser Rolle gehoben wird. Die Königin wurde von Mademoiselle Battü, der Page von Madame Nantier-Didiée, „Nevers" von Tagliafico gesungen, so dass diese italiänische Opern-Vorstellung von zwei deutschen (Fräulein Lucca und Formes), drei französischen und nur zwei italiänischen Künstlern gegeben wurde.

Herr Mapleson, der Director der zweiten italiänischen Oper in *Her Majesty's Theatre*, kann sich zu seiner Saison Glück wünschen; den Gewinn des gefährlichen Spiels verdankt er vor Allem Fräulein Tietjens, welche oft vier-, ja, fünf Mal in der Woche auftrat, weil sie die einzige Sopran-Primadonna war und nur im Alt an der Alboni und Trebelli ebenbürtige Stimmen hatte. Mit Recht ertheilt *Musical World* dem Herrn Director die „Verwarnung", künftig vorsichtiger zu sein, wenn er nicht die prachtvollste Stimme, die man seit Jahren auf der Bühne gehört, gefährden wolle.

Nach dem Schlusse der eigentlichen Saison hat Herr Mapleson noch sechs „Valet-Vorstellungen" (*Farewell Nights*) zu niedrigeren Eintrittspreisen angekündigt. Das Personal ist dasselbe, wie bisher, nur dass in einer musicalisch-dramatischen Abend-Unterhaltung auch Madame Ristori mitwirkt. Er eröffnete diese zweite Reihe mit Weber's „Oberon", dessen Aufführung bis nach Mitternacht dauerte.

Wie ist das möglich? Antwort: Weil der londoner Oberon ein auf wunderliche Weise aus der Euryanthe u. s. w. „bereicherter" (?) ist und fünf Acte, statt drei hat. Erstens ist der Dialog durchweg in Recitative verwandelt, und zweitens singen hier ausser den ursprünglich singenden Personen auch Harun al Raschid und Babekan. Diese Einrichtung der Partitur existirt seit 1860 und rührt, so viel bekannt, von Benedict her. Ein Duett mit Chor zwischen Babekan und Hüon (Act 2), ein Duett zwischen Rezia (hier Reiza) und Hüon (Act 2), eine Arie von Hüon (Act 4) sind aus der Euryanthe eingeschoben, ja, das Finale der Euryanthe bildet das Finale des fünften Actes des Oberon! Ferner ist die erste Arie Hüon's der Partie des Oberon (Signor Bellini) einverleibt, wogegen Hüon (Sims Reeves) die für den famosen Tenoristen Braham, den ersten Darsteller des Hüon, von Weber eingelegte Helden-Arie singt, welche als Beilage zu dem Clavier-Auszuge von Schlesinger gedruckt ist. Ausserdem ist noch die Musik von „Abu Hassan" und von „Preciosa" stellenweise zu Vorspielen und Zwischenacten benutzt. Das ist der gegenwärtig in London als Meisterwerk gefeierte Weber'sche Oberon! Nun, man hat wenigstens noch so viel Respect vor dem Original gehabt, dass man keine Musik eines anderen Componisten hineingepfropft hat. Wie er nun zurecht gemacht und ausstaffirt ist, macht er volle Häuser. Freilich, eine Rezia wie die Tietjens hat es wohl noch nie gegeben, und eine Besetzung wie die der Fatime durch die Alboni, des Puck durch die Trebelli, des Scherasmin durch Santley dürfte auch noch nicht oft da gewesen sein.

Die nächsten Vorstellungen werden „Figaro's Hochzeit" mit Fräulein Liebhardt aus Wien (Susanna), Tietjens (Gräfin), Trebelli (Page), Wiederholung von „Oberon", „Die Hugenotten" und Gounod's „Faust" sein. Dazwischen die Vorstellung der Medea durch Madame Ristori.

A.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Zu dem norddeutschen Sängerfeste, welches vom 10. bis 13. d. Mts. in Braunschweig Statt fand, hatten sich nahe an 3000 Sänger eingefunden. Am Wettsingen betheiligten sich 17 Vereine, und erhielt der Männer-Gesangverein in Hannover den ersten Preis, einen vom Herzog von Braunschweig geschenkten Pocal im Werthe von 600 Reichsthlrn. In der Haupt-Aufführung in der Aegidienkirche wurden Compositionen von Methfessel, Franz Abt, Franz Schubert, Herbeck, Wilhelm Tschirch, J. Otto und F. Lachner zu Gehör gebracht. Die anwesenden Componisten leiteten ihre Compositionen selbst und ärnteten reichen Beifall.

Wien. Sonntag den 19. d. Mts. um die Nachmittagsstunde fand das zweite Volks-Concert des Männer-Gesangvereins zum Besten des Schubert-Monumentes im Prater Statt. Trotz der zweifelhaften Witterung hatten sich auf dem Concertplatze gegen 8000 Menschen eingefunden. Die meisten Nummern des Programms, darunter Abt's „Maiennacht", Braun's „Mutterseelen allein" und Mendelssohn's „Abschied vom Walde" mussten wiederholt werden. Am enthusiastischsten wurde Arndt's „Deutsches Lied" aufgenommen.

Dem Vernehmen nach ist der artistische Director der Gesellschaft der Musikfreunde, Chormeister des Männer-Gesangvereins und Besitzer des goldenen Verdienstkreuzes mit der Krone, Herr Johann Herbeck, nun auch zum zweiten Vice-Hof-Capellmeister ernannt worden.

In Mailand werden gleichzeitig zwei neue Theater auf Actien erbaut, das eine in der *Via del Giardino*, das andere bei der Brücke *Porta Ticinese*; ersteres soll den Namen der Ristori tragen, die sich mit dem meisten Gelde daran betheiligte, das zweite den des grössten italiänischen Schauspielers Gustavo Modena.

Curiosum. Die „Signale aus Wiesbaden" (in den Senff'schen Signalen Nr. 31) machen die Entdeckung, dass Beethoven's Thema des ersten Allegro der fünften Sinfonie durch den Schlusschor der „Schöpfung", dieses „namentlich im dritten Theile sehr antiquirten Werkes" von Haydn:

u. s. w.

des Her-ren Ruhm, er bleibt u. s. w.

veranlasst sei. Beweis: der erste Einsatz der Trompeten mit dem Quartenschritt nach oben in dem Tutti der *C-moll*-Sinfonie! Bravo! Der Signalbläser raisonnirt dann über die immer noch wiederholten Aufführungen der „Schöpfung", wenn auch „mit der wackeren Goldschmidtsfrau" (wie nobel!), eben so über die Wahl der Lucia-Phantasie von Liszt durch Herrn Seiss in dem Concert des kölner Männer-Gesangvereins, da diese ihren Dienst längst gethan und man jetzt Liszt's Concerte, Sonaten, Harmonieen und Rhapsodieen spielen müsse, „verzichtet" aber darauf, die Vorträge des Pianisten Seiss und Violoncellisten A. Schmit „zu kritisiren", und weiss über den Gesang des kölner Männer-Gesangvereins nichts zu sagen, als das Programm zu verzeichnen. Das macht stutzig und weckt den Verdacht, dass derselbe gar nicht in dem Concerte anwesend war, sondern nur die Programme vor sich gehabt. Dabei ist ihm aber ein kleines Pech *à la* Malibran passirt. Er lässt den Herrn A. Schmit „eine Phantasie von Servais" spielen! — So stand freilich auf den grossen Anschlagzetteln; auf dem Programm im Saale hiess es: „Phantasie von Piatti" — zufällig aber spielte Herr A. Schmit keine von beiden, sondern zwei kleinere, gar nicht zusammenhangende Einzelstücke, gesangreiche Melodieen, von seiner Composition, und diese konnte kein Musiker, der wirklich gegenwärtig war, für eine Phantasie von Servais halten!! So werden Berichte gemacht!

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 31. **KÖLN, 1. August 1863.** **XI. Jahrgang.**

Johann Paul Martini.

Zwischen Nürnberg und Eichstädt liegt an dem stillen Ufer der Schwarzach, von heiteren Höhen eingeschlossen, das Städtchen Freistadt, das über seine Berge hinaus wenig gekannt oder genannt ist. Hier wurde um das Jahr 1730 Andreas Martin aus Hochstädt an der Aisch als Schullehrer und Organist sesshaft und heirathete die Tochter eines armen Drahtziehers, Maria Barbara Aysch. Seine Ehe war mit zehn Kindern gesegnet, und es begreift sich leicht, dass der gute Schulmeister an den Unterricht und die Ausbildung aller oder auch nur einzelner nicht viel zu wenden vermochte. Das sechste seiner Kinder war ein Knabe, der, am 31. August 1740 geboren, in der Taufe die Namen Johann Paul Aegidius erhielt. Als der zehnjährige Knabe mit der Kenntniss des Katechismus und der Noten, worin der Vater ihn sorgfältig unterwiesen hatte, wohl ausgerüstet und im Besitze einer hellen Stimme und des väterlichen Segens, als der alleinigen Ausstattung und Mitgabe, fröhlichen Gemüthes 1750 nach Neuburg an der Donau wanderte, wer hätte da sagen mögen, dass diesen Knaben Frankreich eines Tages als einen Orpheus ehren würde! Johann Paul erhielt in dem Seminar zu Neuburg unentgeltliche Aufnahme, und an dem dortigen Gymnasium, welches gleich wie das Seminar mit Jesuiten besetzt war, den gebräuchlichen Unterricht im Latein und in den damals nicht viel mehr als dies umfassenden Schulwissenschaften. Nach der Beendigung des Gymnasial-Cursus wanderte der junge Martin 1758 nach Freiburg im Breisgau, um an der dortigen Universität Philosophie zu studiren. Den kargen Lebensunterhalt erwarb sich der Jüngling durch Ertheilung von Unterricht und indem er bei den Franciscanern als Organist aushalf, da er im Orgelspiel als Seminarist bereits Uebung erworben hatte.

So war der fähige und fleissige Jüngling an jener verhängnissvollen Gränzscheide seines Lebens angelangt, wo er sich fragen und entscheiden musste, welche Strasse er fürbass wandern und wie er das tägliche Brod für alle Zeit sich erwerben wolle. Er verspürte keine Neigung in sich, die Kutte eines Mönches anzuziehen, auch nicht, sich zum Priester weihen zu lassen, und ein anderer Weg stand in damaliger Zeit dem mittellosen Jünglinge kaum offen, denn um die Rechtswissenschaft oder die Heilkunde zu studiren, musste er ein Capital einzusetzen haben, und er tagwerkte um sein tägliches Brod! Noth und Verlegenheit bevölkerte damals die Klöster und den Priesterstand mit vielen Unberufenen, und das wahrlich nicht zum Vortheil der Kirche. Aber was unter so bewandten Umständen wählen und beginnen? Eine Frage, welche so manchen mit schönen Gaben und edlem Gemüthe ausgerüsteten Jüngling bei Tage um die heitere Stimmung des Geistes, des Nachts um die Erquickung eines ruhigen Schlafes bringt. „Es ist nichts leichter," sagt ein geistreicher Schriftsteller, „als von achtbaren Eltern geboren werden, einen guten Schulunterricht geniessen, mit Sittsamkeit und Geld eine hohe Schule beziehen, im schwarzen Frack die Runde bei den Staatsmännern machen, die ein Amt zu vergeben haben, es glücklich erhalten, den Eid der Treue schwören und treu dem Geiste, in welchem das Gehalt vierteljährig ausbezahlt wird, fünfzig Jahre darin verharren, steigen bis zum Wirklichen Geheimen Rathe, und mit Orden bedeckt, von Kindern und Enkeln umringt, ein ehrlich erworbenes kleines Vermögen hinterlassend, das Zeitliche segnen. Aber es ist sehr schwer, ohne jene Vorbedingungen, ohne wohlwollenden Rath und einflussreiche Leitung sein eigener Berather und Führer zu sein, in gebrechlichem Nachen ohne Proviant und Steuerruder auf das klippenreiche und stürmische Meer des Lebens hinausgetrieben, einen sicheren Hafen zu finden, und trotz des sorgen- und mühevollen Kampfes um des Lebens Nothdurft sich unbefleckt durch

dasselbe durchzuringen und der Nachwelt dennoch rühmliche Spuren unseres Daseins zurückzulassen. Männer, welchen dies unter solchen Hindernissen zu vollbringen gelingt, verdienen unsere ganze Hochachtung.“ Und dieser Männer einer war Martin.

Die Tonkunst liebend, wie der Jüngling seine Braut, beschloss der junge Student, ihr sein Leben zu widmen; aber wie und wo? Im Heimatlande? Um in München Beachtung zu finden, hätte er damals Italiäner sein müssen, und er war leider ein — Eingeborener! Wies doch der seines Kunstsinnes wegen vielbelobte Kurfürst Max Joseph noch 1775 den schon bewährten jungen Mozart, als er um ein bescheidenes Plätzchen in der Capelle bat, mit den Worten ab: Es ist keine Vacatur vorhanden. — Nach dem Tode einer geliebten Mutter, und mit deren Nachfolgerin im Hause des Vaters zerfallen, fühlte sich Martin durch nichts mehr an das Heimatland gebunden und beschloss, in die weite Welt zu gehen. Ungewiss, nach welcher Weltgegend er seine Schritte lenken sollte, wollte er das Schicksal durch ein Augurium befragen, bestieg einen der Thürme Freiburgs und liess von der Höhe desselben eine Flaumfeder in die Luft fliegen. Da der Wind sie westwärts trug, so setzte er seinen Pilgerstab über den Rhein.

Dem wandernden Studenten öffneten sich damals noch die gastlichen Thüren der Klöster, und so kam er mit knapper Börse bis Nancy. Hier fand er in dem Orgelbauer Dupont (sein Name sei in Ehren!) einen jener Männer, die auch für einen fremden Jüngling Vatergefühl zu empfinden vermögen und sich zu Rath und Hülfe geneigt erweisen. Dieser nahm sich des deutschen Studenten an, verschaffte ihm Gelegenheit, durch Unterricht im Clavierspiel Brod zu verdienen, und ward ihm Rathgeber und Wohlthäter zugleich. Fétis erzählt, Martin habe eigentlich Schwarzendorf geheissen, hier aber nach dem Rathe seines Gönners diesen für Franzosen unaussprechlichen Namen mit dem wohllautenderen Martini vertauscht. Wie Fétis zu dieser seltsamen Angabe gekommen, ist räthselhaft, es wäre denn, dass unser Landsmann sich den Namen „Schwarzendorf“ bei seiner Auswanderung beigelegt haben sollte. Eine Veränderung seines Namens nahm der junge Künstler allerdings vor, indem er demselben ein i anhängte; dies soll jedoch erst geschehen sein, als er nach Paris kam, wie Grimm berichtet. Martini besass damals, wie derselbe Biograph versichert, in der Theorie der Musik erst geringe Kenntnisse, studirte aber jetzt eifrigst einige Anleitungen zur Harmonie, las die Partituren tüchtiger Meister und versuchte sich sofort selbst im Componiren. Es geschah dies mit so glücklichem Erfolg, dass er am Hofe König Stanislaus' von Polen, der zu Nancy residirte, Aufmerksamkeit erregte. Der junge Künstler gewann sich durch seine Leistungen und die anspruchslose Gutmüthigkeit, die er aus Baiern mitgebracht hatte, Gönner und Freunde, erlangte vom Hofe eine kleine Besoldung und bald auch die Hand eines schönen und liebenswürdigen Mädchens dazu. So hatte sich seine Lage in kurzer Zeit erfreulich genug gestaltet, und er pries in glücklichen Stunden die Flaumfeder, die ihm den Weg zu seinem Glücke gezeigt. Da starb König Stanislaus und die Lage des jungen Ehemannes wurde eine sehr missliche. Auf den Rath einsichtsvoller Freunde beschloss er, für seine Thätigkeit ein weiteres Feld aufzusuchen und nach der Hauptstadt Frankreichs zu ziehen. Der Aufenthalt in Nancy war ihm eine vortrefflich bildende Vorschule für grössere Verhältnisse gewesen, und die bisherigen Erfolge gaben ihm das Gefühl einer Zukunft.

Martini langte zu Paris in einer für ihn glücklichen Stunde an. Der Hof wünschte für die Schweizergarde einen neuen Marsch und hatte einen Preis auf die gelungenste Composition gesetzt. Der junge Componist mischte sich unter die Bewerber, und als sein Werk im Schlosshofe von Versailles zum ersten Male gespielt wurde, fand es solchen Beifall, dass der Herzog von Choiseul, damals General-Oberst der Schweizer, sich den jungen deutschen Componisten vorstellen liess und ihm seine Protection zusicherte. Der Grund zu seinem Glücke war somit gelegt, und es war nur seine Sache, sich diese hohe Protection zu erhalten. Unser Landsmann erwarb sich nicht unerhebliche Verdienste um die Militärmusik in Frankreich, wie Choron versichert. „Er war“, sagt dieser Lexikograph der Musiker, „einer derjenigen, welche für die Ausbildung der Hautboisten-Corps am meisten wirkten; er lieferte zur Zeit, wo er in Diensten des Prinzen von Condé stand, eine grosse Anzahl von Compositionen für Blas-Instrumente, weil alle Obersten für ihre Regimenter Compositionen von Martini haben wollten. In Anerkennung dieser Verdienste wurde Martini durch ein Patent, das ihn zum Officier *à la suite* ernannte, ausgezeichnet*).

Die Militärmusik war es übrigens nicht allein, die Martini's schöpferisches Talent beschäftigte, er componirte auch viele Kammermusik-Stücke, von denen mehrere gestochen, aber vergessen und selten geworden sind. Sein Ruf verschaffte ihm die Stelle eines Directors der Capelle

*) Durch diese Rangverleihung liess Schilling sich verlocken, in seinem „Universal-Lexikon der Tonkunst“ (Stuttgart, 1827) über den liebenswürdigen Componisten, von dem er wenig oder nichts wusste, folgenden drolligen Roman zu componiren: „Johann Martin, mit dem Zunamen *il Tedesco*, war aus Baiern gebürtig, lebte aber schon seit 1760 zu Paris, ward hier Soldat, als welcher er bis zum Rittmeister beim Husaren-Regiment Chamboran avancirte, machte die Revolution und mehrere Feldzüge mit und starb gegen 1809“.!

des Prinzen von Condé, und als 1771 die Vermählung des jungen Herzogs von Bourbon gefeiert wurde, componirte er eine Gelegenheits-Oper: „*L'amoureux de quinze ans*“, deren Aufführung wahren Enthusiasmus erregte. Grimm sagte damals in seiner Correspondance: „Diese Musik ist der erste Versuch eines jungen Menschen, der Martini heisst. Ich glaube, er ist ein Deutscher; wenn er ein Franzose ist, so genügt eine einzige seiner Arien, um sich zu überzeugen, dass er sein Metier versteht. Man wird in seiner Musik eine grosse Leichtigkeit des Stils und die Spuren einer guten Schule gewahr.“

Martini hatte damit ein Gebiet betreten, auf dem er entscheidende Triumphe errungen und seinen Namen verewigt hat. Martine, ein pariser Gelehrter, aus Genf gebürtig, äussert sich in seinem Buche: *De la Musique dramatique en France, Paris, 1813,* 8., in welchem er eine grosse Vorliebe für die Musik der älteren französichen komischen Oper und Operette im Gegensatze zu der neueren grossen und kleinen Oper offenbart, bespricht Martini's Leistungen eingehend und sagt unter Anderem: „Die Musik zu dem *Amoureux de quinze ans*, womit Martini die lyrische Laufbahn betrat, würde heute nicht mehr denselben Beifall finden, den sie ihrer Zeit gefunden hat. Es gab damals wenig gute Vorbilder. Sie enthält einige angenehme und gefällige Melodieen, wie die Arie des Marquis: *Si je la gronde,* die der Gouvernante: *On ne peut élever l'enfance,* und die Gesänge der Landleute im zweiten Acte, deren einfacher und naiver Charakter dem Orte und den Personen angemessen ist; allein mit Ausnahme dieser Stücke fehlt es der Musik an Originalität und Charakter. Die Musik zu „*Henry IV. ou la Bataille d'Ivry*“ (eine Operette, die 1774 auf die Bretter kam) gibt zu denselben Bemerkungen Anlass. Allein wenn der Gesang zu wünschen übrig lässt, so ist die Instrumentirung dagegen glänzend und hinreissend. Ich kenne keine schönere Ouverture, als die zu *Henry IV.* Gesangreich, ausdrucksvoll, durch gefällige Abwechslung der Blas- und Streich-Instrumente reizend und mit grosser Kunst durchgeführt, bringt sie die glücklichste Wirkung hervor und wird überall gefallen. Die beiden Zwischenacte und der Marsch documentiren nicht weniger Talent, als die Ouverture. Man muss bedauern, dass man diese Ouverture nicht mehr zu hören bekommt. Wenn man das Stück nicht mehr gibt, warum erweist man nicht wenigstens der Ouverture dieselbe Ehre, wie der zu *Le jeune Henry* von Méhul? Sie kann den Vergleich mit dieser vollkommen aushalten.“ — „Ueber Mangel an Charakter und Originalität, den man den Arien seiner ersten Oper zum Vorwurf machte, kann man“, fährt Martine fort, „bei der Oper „*Le droit du Seigneur*“ nicht klagen. Das glänzende Talent, welches Martini hier beurkundet, lässt vermuthen, dass, wenn ihm die Texte günstiger gewesen wären, er auch in den früheren Opern noch Vorzüglicheres geleistet haben würde. In der Ouverture, worin er das Erwachen der Natur malt, gehen die verschiedenen Bilder, welche das Landleben am Morgen charakterisiren, an unserer Phantasie vorüber; das Motiv, mit welchem sie schliesst, ist voll Frische. Die Chöre sind mannigfaltig, schwunghaft und ausdrucksvoll; die beiden Finales wahre Meisterstücke.“

Ich übergehe, was Martine über die einzelnen Musikstücke Rühmliches sagt. Er schliesst mit der Bemerkung, dass, wenn Martini auch nichts als diese Oper geschrieben hätte, er als ausgezeichneter Componist geachtet werden müsste.

Aus den Diensten des Prinzen von Condé trat Martini in die des damaligen Grafen von Artois, der als Karl X. unrühmlichen Andenkens nachmals über Frankreich regierte. Als das *Théâtre de monsieur* errichtet wurde, um die Oper der Franzosen und die *Opéra buffa* der Italiäner darauf zu vereinigen, wurde Martini als Capellmeister an die Spitze desselben gestellt, allein nach den Ereignissen vom 10. August 1792 verlor er nebst allen übrigen Aemtern und Pensionen, womit seine Verdienste um die musicalische Bildung vom französischen Hofe belohnt worden waren, auch diese Stelle.

Seines Einkommens beraubt und besorgt, dass ihm seine frühere Stellung zum königlichen Hofe und seine Anhänglichkeit an die königliche Familie Verfolgungen zuziehen könnten, verliess er in jener Schreckenszeit heimlich Paris und zog sich nach Lyon zurück, wo er seine „*Melopée moderne ou l'art du chant*“ vollendete und herausgab, zum grössten Theile eine französische Bearbeitung von Hiller's Gesanglehre. Grétry, der bekanntlich nicht leicht etwas lobte, sagte darüber in einem Vortrage, den er bei der Preisvertheilung des Conservatoires hielt: „Alles, was dieser unterrichtete Mann sagt, ist vollkommen wahr. Ich bedaure, Martini im Conservatoire der Musik nicht neben mir zu erblicken. Er verdiente mehr als ich, einen Platz in dieser nützlichen Anstalt einzunehmen, denn er ist methodischer und lehrreicher.“ Nach einer solchen öffentlichen Anerkennung, welche dem würdigen Grétry nicht minder Ehre macht, als unserem Landsmanne, konnte seine Berufung an das Conservatoire nicht ausbleiben, und so wurde er denn 1798 einer der fünf Inspectoren dieser Anstalt.

Nach seinem geliebten Paris war er schon im Jahre 1794 wieder zurückgekehrt und hatte bald nach seiner Rückkehr die Oper „Sappho“ zur Aufführung gebracht. „Diese Oper ist“, wie es in der *Biographie des Contemporains* von Arnault u. s. w. heisst, „unstreitig das schönste

Werk des berühmten Meisters." Sie fand solchen Beifall, dass sie über hundert Mal fast hinter einander gegeben werden musste. Und sie verdankte ihre Anziehungskraft nicht einer Oeffnung der Gräber gespenstischer Nonnen oder einer Schlittschuh-Partie, sondern allein dem bezaubernden Reize der Töne. (Ebendaselbst.)

Im Jahre 1804 gab Martini seine Orgelschule heraus. Er war jetzt ein Sechsziger, und man wollte finden, dass weder er noch einige seiner gefeierten Collegen mehr „auf der Höhe der Zeit" ständen, und so wurden denn, nachdem Grétry seine Entlassung genommen hatte, auch Montigny, Lesueur und Martini aus dem Conservatoire entfernt.

Die Restauration brachte dem alten Manne die Gönner seiner Jugend zurück und krönte seine letzten Lebenstage noch mit Ehren und Auszeichnungen. Schon vor der Revolution zur Anwartschaft auf die Stelle eines Ober-Musik-Intendanten am königlichen Hofe gelangt, trat er jetzt (10. Mai 1814) in den Besitz dieses ehrenvollen Amtes; auch verlieh ihm der König am 1. Januar 1816 das Grosskreuz des St.-Michaels-Ordens. Voll Dankgefühls für diese Auszeichnung liess Martini am 21. Januar 1816, dem Todestage Ludwig's XVI., in Saint-Denis eine Todtenmesse, die er zu diesem Zwecke componirt hatte, auffuhren, und es sich nicht nehmen, sie selbst zu dirigiren, obgleich er bereits sehr leidend war. Die Composition wurde so grossartig und ergreifend gefunden, dass die königliche Familie, die dem Traueramte beigewohnt hatte, dem Componisten ihren Dank dafür besonders ausdrücken liess. Der greise Componist äusserte gegen die Musiker, die ihn umstanden, als diese Botschaft ihm überbracht wurde, es sei das „die letzte Freude, die ihm würde", er fühle, dass es mit ihm zu Ende gehe, und er bitte sie, diese Messe bei seiner eigenen Todtenfeier mit eben so viel Sinn und Liebe aufzuführen, wie heute. Und in der That kamen sie nur zu bald in den Fall, das ihm gegebene Versprechen zu halten.

Drei Wochen später las man im Moniteur: *Mr. Martini, Surintendant de la Musique du Roi et Maitre de musique de la Chapelle, auteur de la „Bataille d'Ivry", du „Droit du seigneur", de „Sappho", d'excellentes compositions d'église et de divers ouvrages théoriques sur son art très-estimés, vient de mourir.* Er schloss am 10. Februar 1816, fern vom Lande seiner Geburt, die Augen. Als der Sarg, in welchem die Leiche des armen Schulmeistersohnes von Freistadt eingeschlossen lag, durch die Strassen der Hauptstadt Frankreichs gefahren wurde, schmückten denselben das grosse Band des St.-Michaels-Ordens und ein Lorberkranz; Cherubini, sein Nachfolger im Amte, und drei der ersten Künstler Frankreichs hielten die Zipfel des Leichentuches. So ehrte Frankreich den Ehrenwerthen. Und das Land, das ihn geboren hatte? Von unseren Zeitungen hatte keine auch nur für zwei Zeilen Raum übrig, um dem Vaterlande zu sagen, dass man fern von ihm einen seiner berühmten Söhne begraben habe. Vielleicht weiss man in Baiern nicht einmal, dass Martini dort das Licht der Welt erblickte*).

„Martini war", sagt Fétis, „ein Mann von Talent, seine Operetten enthalten Stücke von der anmuthigsten Naivetät. Seine Melodieen sind ausdrucksvoll und dramatisch, seine Romanzen, worin Garat und Boieldieu nur seine Nachahmer waren, können als Muster ihrer Art betrachtet werden; sein „*Plaisir d'amour ne dure qu'un moment*" wird stets als ein Meisterstück von Anmuth und süsser Melancholie angeführt werden." — So urtheilt ein stimmberechtigter Kritiker über den Meister, dessen Schwächen ihm nicht unbekannt waren, da er den Unterricht dieses Meisters zu geniessen so glücklich gewesen war. Minder bewundernd spricht er von den religiösen Compositionen seines Lehrers, welche vom Charakter seines Zeitalters natürlich mehr an sich tragen, als lobenswerth ist. „Seine Compositionen für die Kirche", sagt er, „wurden mehr gerühmt, als sie es verdienen; der Charakter derselben ist mehr glänzend als religiös, auch fehlt es ihnen an Einfachheit und Reinheit des Satzes. Martini hatte die theoretischen Werke der Deutschen fleissig studirt, allein seine erste musicalische Bildung war eine vernachlässigte: er war gewisser Maassen nur sein eigener Lehrer gewesen, und die alten italiänischen Meister waren ihm fast unbekannt geblieben."

Martini war der erste Componist, der seine Gesänge mit vollständiger Begleitung von Clavier oder Harfe stechen liess, während man bis dahin nur den Bass, und nicht einmal stets beziffert, unter die Melodie zu setzen pflegte. Man ahmte dies seitdem in allen zum Studium oder zur Unterhaltung bestimmten Gesangs-Compositionen nach, und diese von ihm eingeführte Sitte hat nicht wenig beigetragen, den Geschmack am Gesange zu verbreiten. Das war

*) Hier thut der Verfasser, wie das oft bei ähnlichen Gelegenheiten von unseren Landsleuten geschieht, den Deutschen Unrecht. Es dürfte schwer zu beweisen sein, dass keine deutsche Zeitung von dem Tode Martini's Notiz genommen. In Reichardt's Musicalischer Zeitung, Jahrg. I., Nr. 21, befand sich z. B. ein ausführlicher Artikel über Martini, und in E. L. Gerber's neuem Lexikon der Tonkünstler (1813) heisst es unter Anderem: „Johann Martini hat sich nicht nur in Frankreich, wo er während der Revolution als Bürger blieb, sondern auch in Deutschland, seinem Vaterlande — er ist aus Baiern gebürtig —, durch seine Talente mit jedem Jahre mehr Achtung und grösseren Beifall erworben. Seine Opern: Der Liebhaber von fünfzehn Jahren, Das Herrenrecht, Der gefoppte Kadi u. s. w., sind auch auf deutschen Theatern häufig gegeben worden." Die Redaction.

ein wesentlicher Fortschritt, den die Kunst ihm zu verdanken hat. „Wenn wir Martini's Thätigkeit überschauen," heisst es in der *Biographie des Contemporains*, „so muss man sagen, dass er durch seine Compositionen für die Kirche, die Kammer, die Bühne und das Militär sowohl, als durch theoretische Werke für die Singkunst und die Orgel, durch die Erweiterung, welche die Harmonie-Musik ihm verdankt, und den Gebrauch, welchen er bei dem Accompagnement mit dem Clavier und der Harfe einführte, sich grosse Verdienste um die Tonkunst und ihren Fortschritt in Frankreich erworben hat." — Und Sevelinges, der den Artikel „Martini" für die *Biographie universelle* geschrieben hat, schliesst ihn mit den Worten: „Vielleicht trug zur Verbreitung des Geschmacks an der Tonkunst unter den Franzosen Niemand so viel bei, als Martini."

Dr. Pf.

Ueber Harmonielehre.

Wir haben in Nr. 46 des neunten Jahrgangs (1861) dieser Zeitschrift in dem Artikel: „Die Harmonielehre der neuen Schule", eine uns damals im Manuscript vorliegende Abhandlung von F. J. Kunkel, die gegen die bekannte Preisschrift von C. F. Weitzmann gerichtet worden, besprochen. Dem dort von uns ausgesprochenen Wunsche, diese Abhandlung möchte veröffentlicht werden, ist jetzt entsprochen worden; sie ist unter folgendem Titel:

Kritische Beleuchtung des C. F. Weitzmann-schen Harmonie-Systems und des Schriftchens: „Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten", von F. J. Kunkel. Frankfurt a. M., bei F. Benj. Auffarth. 1863. 59 S. gr. 8.—

erschienen.

Bekanntlich hatte die Partei, welche die Richtung der Zukunftsmusik vertritt, es für wünschenswerth gehalten, dass neben ihrer Verfechtung des Princips durch ästhetisches Phrasengeklingel endlich auch einmal versucht werde, eine rechtfertigende Theorie des harmonischen Gewinns aufzustellen, den der bahnbrechende Genius ihrer Koryphäen in ursprünglicher Schöpferkraft unzweifelhaft der Tonkunst gebracht habe. Das musste aber, wie der Verfasser im Vorworte ganz richtig sagt, „mit besonderem Eclat geschehen", und so entstand die Preisaufgabe und die vielberufene Lösung derselben durch C. F. Weitzmann. Dessen Preisschrift versprach eine „erklärende Erläuterung und musicalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik, ferner eine Ergründung der Gesetze (?), nach welchen die in früheren theoretischen Werken nicht erklärten Zusammenklänge und Accordfolgen, welche in den neueren Tonwerken erscheinen, zu erklären wären".

Die Preisschrift verfehlte ihren Zweck gänzlich, denn sie machte nicht einmal Aufsehen, was sehr deutlich beabsichtigt worden war; sie ist im Grunde genommen schon so gut wie verschollen, und es könnte die Frage entstehen, ob eine ausführliche Widerlegung noch nothwendig sei, da kritische Aufsätze in mehreren Blättern die Dürftigkeit und Unhaltbarkeit der Aufstellungen und die Dreistigkeit der kategorischen Behauptungen des Verfassers gezeigt haben. Indessen nimmt Herr Kunkel doch einen anderen Standpunkt ein, welcher seine Arbeit vollkommen rechtfertigt. Er tritt nämlich hauptsächlich als Anwalt der bisherigen Theorie der Harmonik auf und steckt sich das Ziel, nachzuweisen, dass diese vollkommen ausreicht, um alle nicht geradezu unlogischen und absurden Tonverbindungen und Tonfolgen (deren freilich in ihnen auch vorkommen) in den Compositionen der neueren Schule zu erklären. Ferner hat Herr Kunkel Recht, wenn er sagt, dass in der marktschreierischen Art, wie das so genannte neue Harmonie-System an den Mann zu bringen versucht wird, ein verführerisches Gift für die Kunstjünger liegt, welche dem Schisma noch nicht verfallen sind, und dass desshalb diese gewarnt werden müssen. Desshalb sei es nöthig, zu zeigen, wie ungleich gründlicher, kunstvernünftiger und lehrreicher die Satzungen unserer in Ehren zu haltenden Musik-Theorie sind, wenn man sie gegen die Oberflächlichkeit, Unklarheit und die Widersprüche des so genannten neuen Harmonie-Systems hält.

Endlich erhält das Schriftchen noch einen besonderen Werth durch den Abschnitt V (S. 17—29), welcher den Versuch einer rationellen Entwicklung und sinnigen Darstellung der Verwandtschaft der Accorde und besonders der Tonarten enthält, den jeder Musiker mit Interesse lesen wird, eben so wie das, was der Verfasser bei Gelegenheit der Weitzmann'schen Sätze über die Folge von Dreiklängen und über Vorhalte und „Verzögerungen" — freilich ein Hauptmittel der neueren Spannungs- und Schwebe-Musik, der die Befriedigung fehlt — im Laufe der übrigen Abschnitte sagt.

Das Schlusswort Weitzmann's beschränkt allerdings den freiesten Gebrauch der genialen harmonischen Errungenschaften. Es heisst darin unter Anderem: „Es wäre nicht zu rathen, ein Tonstück mit vielen solcher scharfen Dissonanzen anzufüllen, namentlich würden dieselben in Vocal-Compositionen aus oben angeführten Gründen zu vermeiden sein; aber so wenig man das Roth, als zu grell hervorstechend, aus der Malerei gänzlich verbannen würde, eben so wenig wird man einen haltbaren Grund auffinden können, jene schroff und seltsam klingenden Harmonieen

gänzlich zu verwerfen. Wie gefährlich es wäre, dem Schüler die unbeschränkte Benutzung solcher scharfen Dissonanzen frei zu geben, braucht hier wohl nicht erst bemerkt zu werden. Dem Meister aber darf kein seinem Zwecke entsprechendes Mittel einer befangenen Theorie wegen entzogen werden." — Dies und die folgenden Rathschläge — bemerkt Kunkel mit Recht — können in Beziehung auf viele der vorausgestellten Noten-Beispiele keinen anderen Eindruck bewirken, als wenn man eine moralische Vorlesung zur Gewinnung des ewigen Heiles hält, vorher aber die Sünde in allen möglichen verführerisch gemalten Gestaltungen dem Auge vorgelegt hat. Selbst die gewähltesten Ausdrücke und die in selbstgefälliger Meinung gelungensten und zierlichsten Phrasen, hintendrein gebracht, hält man dann für das, was sie in der That sind: widerlich sophistische Schönthuerei, um den leichtfertig vorausgeschickten destructiven Beispielen und Lehren ein Mäntelchen umzuhängen! — Wir wurden früher schon zu der Erklärung veranlasst, dass der Meister den Unterricht in der Theorie nicht mehr bedarf; er muss mit den von derselben festgestellten Kunstmitteln vollständig vertraut sein, muss seine Kunst „durchdacht" haben und sie „recht sicher kennen", weil eben das „Tappen" nicht hilft, wie Goethe sagt. Dem musicalischen Kunstjünger aber, für den die Lehrbücher der Harmonieen zunächst bestimmt sind, soll man für Auge und Ohr vorzugsweise das Kunstgesetzliche und Kunstbewährte vorführen, nicht aber zum grössten Theile auffallende und grelle, selten und vielleicht theilweise kaum einmal im vielstimmigen Satze vorübergehend verwendbare Zusammenklänge, in langgehaltenen Tönen bizarre Missgestalten hinstellen und dann nur im Allgemeinen vor der „unbeschränkten Benutzung" warnen wollen. Das Kunstgesetzliche wird durch solches mehr als „gefährliche" Verfahren weit in den Hintergrund gestellt, wenn nicht ganz und gar verdrängt, und der Zügellosigkeit Thor und Thür geöffnet! Dem Malerlehrling soll „das Roth, als zu grell hervorstechend", für die Malerei nicht ganz verbannt bleiben; wie aber nun, wenn man ihm nur diese grelle und etwa noch eine oder die andere schmutzige Farbe zu seinen Pinselstrichen verstattet und abscheuliche Caricaturen als Vorlagen gibt? Er wird dann gewiss recht tüchtig darauf los — Fratzen malen!

Beiträge zur Charakteristik heutiger Kritik.

Die in Frankfurt in französischer Sprache erscheinende Zeitung *L'Europe*, früher *Journal de Francfort*, hat Herrn A. Malibran aus dem letzteren als musicalischen Kritiker in ihr Feuilleton mit herüber genommen. Schon ehe derselbe sein Programm in der *Europe* gab, hatte er sich in einem Schmäh-Artikel gegen unseren Mitarbeiter Herrn A. Schindler zum Ritter eines seiner souverainen Ueberzeugung nach gekränkten Tonkünstlers in Frankfurt aufgeworfen (*Journal de Francfort* v. 30. Nov. v. J.). Wir wollen nicht darauf zurückkommen, sondern nur aus jenem Artikel den noblen Grundsatz anführen, zu dem Herr Malibran sich bekennt, indem er sagt: „Ich an seiner Stelle (des Tonkünstlers) hätte die Person durchgeprügelt (*bâtonné*), wie jeder Kritiker es verdient, der seine Pflicht vergisst und sich zu Persönlichkeiten hinreissen lässt." Und doch wirft er selbst mit lauter Persönlichkeiten um sich, so dass er sogar seinen Gegner, der das Verbrechen auf sich geladen hat, seine Schreibereien zu tadeln, mit „bösartigen Thieren" vergleicht!

Beiläufig fällt er denn auch über unsere Zeitschrift her. „*Connaissez-vous la Musikalische niederrheinische Zeitung? C'est un journal que je ne lis jamais.*" So beginnt er jenen Artikel. Ei, ei, Herr Malibran, wie vergesslich! Wie, wenn wir Ihre Briefe an die Redaction, in welchen Sie um günstige Besprechung Ihrer Biographie Spohr's im Jahre 1860 in unserer, wie Sie Sich damals auszudrücken beliebten, „allgemein geschätzten, vortrefflichen Niederrheinischen Musik-Zeitung" ersuchten, jetzt abdrucken liessen? Wir halten es nicht der Mühe werth. Doch wollen wir unseren Lesern den Schlüssel zu dem Räthsel Ihrer Meinungs-Aenderung nicht vorenthalten. — Wir theilten im Jahrgang 1860 in Nr. 7 und 9 zwei Briefe von Spohr wörtlich und Auszüge aus zwei anderen — alles aus Herrn Malibran's Biographie Spohr's — nebst Angabe der Quelle mit. Nachher erfuhren wir, dass diese Briefe von Spohr im Jahre 1821 an die Redaction der leipziger Allg. Musik-Zeitung von Paris aus geschrieben waren!! Und doch sagte Herr Malibran (S. 68), „dass ihm das Herz höher schlage, so oft er diese werthvollen Briefe in die Hand nehme" — „in der leipziger Zeitung" hat er vergessen (?) hinzuzusetzen. Hierauf bezeichneten wir seine Biographie als „eine in Eile compilirte" und sein Verfahren „als leichtfertige Buchmacherei". *Hinc illae lacrymae!*

Nachdem auf diese Weise die Niederrheinische Musik-Zeitung die ersten Versuche der musicalischen Schriftstellerei des Herrn Malibran charakterisirt hatte, begegnete man ihm wieder in dem musicalischen Feuilleton des *Journal de Francfort*, wo er unter Anderem folgende Urtheile vom erhabenen Stuhle der Unfehlbarkeit verkündete. Zunächst, dass „Beethoven's *G-dur*-Concert das am wenigsten wirksame des Meisters sei: Melodie ist selten darin vorhanden und die Passagen sind holperig, trocken und ohne

allen Reiz. Wahrlich, ohne die zwei Cadenzen der Frau Schumann thut es mir beinahe leid für Beethoven, dieses Werk gehört zu haben, das ich übrigens nicht kannte". (!!) Nr. 317, 1862.

Ferner: „Beethoven's Ouverture Op. 115 ist auch (wie zwei Clavierstücke von Schumann und Chopin's *Ges-dur*-Etude) ein geschraubtes und gequältes, studirtes, bis ins Endlose durchgeführtes Musikstück, aber ich entdecke darin keine Spur von dem Genie, dessen Schönheiten mich seine Schwächen nur um so tiefer bedauern lassen. Das ist eine unglückliche Wahl für ein Concert, eine ungeschickte, wenn man an das glänzende Repertoire der alten Classiker denkt." (Ebendaselbst.)

An anderen Stellen ist Mendelssohn's *Scherzo a Capriccio* ein trockenes, undankbares Musikstück — Chopin's Ballade in *G-moll* bizarr, wunderlich, dunkel, und Herr Malibran hat in ihr und drei Clavierstücken von Schumann „keinen Sinn gefunden, und sie haben ihn schrecklich gelangweilt". „Ich weiss wohl," — fährt er fort — „dass es Leute gibt, die Chopin bewundern, aber sie würden arg in Verlegenheit kommen, wenn sie uns die Schönheiten der genannten Ballade aufzählen sollten. O, ich habe schon viele Dilettanten in die Enge getrieben, wenn ich sie zwang, sich kategorisch zu erklären! Bei Lob und Tadel muss man die Gründe anführen."

Wie trefflich befolgt der loyale Kritiker diesen Grundsatz, wie frei hält er sich von blossem Absprechen und von Persönlichkeiten z. B. in einer Beurtheilung eines Concertes der philharmonischen Gesellschaft in Frankfurt am Main. „Diese arme Gesellschaft muss weit heruntergekommen sein, dass sie ihren Abonnenten solche Kost bietet, wie das Violinspiel von M. Wolff. Man kann nicht burlesker sein, als dieser Violinist; er hat aus Rode's *A-moll*-Concert und David's Variationen zwei Buffo-Stücke gemacht: er leckt, miaut, verzerrt die Melodieen Rode's, fasst dessen Gedanken verdrebt auf, nimmt Tempi zum Einschlafen und bringt eine lange Cadenz an, die ein wahrer musicalischer Harlekin ist, eine Höllenmaschine, die den Beherztesten in die Flucht jagt" u. s. w. u. s. w. — Und dieser Schwätzer will die Kritik lehren, wie sie human verfahren und sich nur an die Sache halten solle?

Doch den derbsten Schlag ins Angesicht hat sich Herr Malibran selbst versetzt, als er in der *Europe* vom 18. Februar d. J. Beethoven's *Cis-moll*-Quartett Op. 131 für Schubert's *B-dur*-Quartett anhörte, weil dieses letztere auf einem früheren Programme stand, das aber abgeändert worden war.. *Cis-moll* und *B-dur!* Und nun schildert er das gehörte Quartett von Beethoven als „ein seltsames, barockes, zerstücktes Werk eines Componisten, der nach Phrasen sucht, sich wie ein Besessener in trockenen, dürren Reflexionen abquält und ein Labyrinth, ein Chaos hervorbringt".

Freilich, da die Niederrheinische Musik-Zeitung auch diesen musicalischen Scandal an den Tag brachte (Nr. 9 vom 28. Februar 1863), so können wir es ihm nicht verdenken, wenn — „er sie niemals liest".

Ein Brief von Rossini an Frau Mathilde Marchesi.

Passy-Paris, 3 juillet 1863.

Chère madame Mathilde Marchesi, — il me tardait de vous offrir les sentiments de ma vive reconnaissance pour la dédicace, si flatteuse pour moi, que vous avez bien voulu me faire de vos vingt quatre vocalises. Le mauvais état de ma santé est la seule cause de ce retard involontaire; veuillez me le pardonner. Bravo! chère madame Marchesi, pour vos vingt quatre vocalises que j'ai parcourues avec le plus grand intérêt! Elles sont composées avec la souveraine connaissance de la voix humaine, avec clarté, élégance et elles contiennent tout ce qui peut concourir au développement d'un art que, depuis trop longtemps, je compare à des barricades vocales! Puisse votre intéressant travail ramener dans la bonne voie la jeunesse d'aujourd'hui un peu égarée! Continuez, chère madame, à enseigner le bel art du chant; il n'exclut pas l'expression, et la partie dramatique, qui va se réduisant de jour en jour à une simple question de poumons, ne s'enseigne pas! (C'est bien commode!) Croyez moi, chère dame, votre admirateur et votre serviteur reconnaissant*)

G. Rossini.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft hatten wir den Genuss, das Trio in *B-dur* für Pianoforte, Violine und Violoncell von F. Schubert in meisterhafter Ausführung durch die Herren Breunung, von Königslöw und A. Schmit zu hören. Man kann sich kaum vorstellen, welch einen Enthusiasmus diese so ausgezeichnet vorgetragene Composition erregte! Wodurch? Ei nun, weil sie den Stempel des Genies in dem fort und fort strömenden Flusse der anmuthigsten Melodieen trägt, und weil sie ein wirkliches Trio mit Gleichberechtigung aller drei Instrumente ist,

*) „Liebe Frau Marchesi, — es drängte mich, Ihnen die Gefühle der lebhaftesten Dankbarkeit für die mir so schmeichelhafte Widmung Ihrer 24 Solfeggien auszudrücken; der schlechte Zustand meiner Gesundheit ist der alleinige Grund dieser unfreiwilligen Verzögerung, die Sie mir verzeihen mögen. Bravo, liebe Frau Marchesi, für Ihre 24 Solfeggien, die ich mit dem grössten Interesse durchgesehen habe! Sie sind mit einer vollkommenen Kenntniss der menschlichen Stimme, mit Klarheit und Eleganz geschrieben und enthalten alles, was zur Entwicklung einer Kunst beitragen kann, die ich schon nur zu lange mit Vocal-Barricaden vergleiche! Möge Ihre interessante Arbeit unsere heutige, etwas auf Abwege gerathene Jugend wieder auf die richtige Bahn führen! Fahren Sie fort, die schöne Kunst des Gesanges zu lehren; sie schliesst den Ausdruck nicht aus, und der dramatische Vortrag, der von Tag zu Tag sich immer mehr auf eine Lungen-Frage reducirt, kann nicht gelehrt werden. (Das ist sehr bequem!) Halten Sie mich stets, liebe Frau, für Ihren Bewunderer und dankbaren Diener.

„G. Rossini."

während die neueren Trio's, die von Mendelssohn nicht ausgenommen, uns wie Clavier-Auszüge von Sinfonieen vorkommen, bei denen eine Violine und ein Violoncello zwar zur Verstärkung zu Hülfe genommen sind, in der Regel aber nicht einmal das Tongewühl des Pianoforte's durchdringen können.

Herr Theodor Formes vom k. Hof-Operntheater zu Berlin, unser Landsmann (aus Mülheim am Rheine, woher diese Sängerfamilie stammt), hat uns durch sein Auftreten als Edgardo in Donizetti's „Lucia" erfreut. Er wurde mit lebhaftem Beifalle begrüsst und seine treffliche Leistung gewann ihm stürmischen Applaus und öfter wiederholten Hervorruf. Und das mit vollem Rechte; denn Herr Formes ist ein Künstler ersten Ranges, dessen Stimme von der wunderbaren Frische, die ihr eigen war, noch vollkommen genug behalten hat, um durch die kunstgemässe Behandlung sowohl in den leidenschaftlichen als in rein lyrischen und zarten Stellen denjenigen Ausdruck des Gesanges zu voller Geltung zu bringen, den die jedesmalige Stimmung und Situation erfordert. Zu dem schönen Ansatze und der guten Tonbildung überhaupt, durch deren ernstes Studium der Sänger seine ausgezeichnete Natur auf den Höhepunkt der Kunst gebracht hat, kommt eine reine, dialektfreie, wohlarticulirte Aussprache als ein wesentlicher und doch leider immer seltener werdender Vorzug.

Wien. Director Salvi beabsichtigt, das gegenwärtige Repertoire des Hof-Operntheaters grösstentheils umzugestalten, daraus alle italiänischen Opern zu entfernen, dagegen aber in der deutschen Saison nur deutsche und französische Opern aufzuführen, während die italiänische Oper der neuen italiänischen Saison aufbehalten sein soll. Nach dem Eintreffen sämmtlicher ersten Sänger soll mit dieser gewiss sehr anerkennenswerthen Neuerung vorgegangen werden. Von Zeit zu Zeit tauchen immer am Spitalsplatze solche löbliche Vorsätze, wie diese vom „Zwischen-Act" gebrachte Notiz, auf; allein man weiss, wie sie dann ausgeführt werden. Wahrscheinlich ist die Vorführung der Opern „Lucrezia", „Trovatore", „Hernani" und „Belisar" während der ersten zwei Wochen der deutschen Saison eine Vorbereitung zu dieser Umgestaltung, und die bevorstehende Wiederaufnahme der „Indra", eines der erbärmlichsten musicalischen Producte aller Nationen, soll als Fingerzeig dienen für den Weg, den man einzuschlagen gedenkt, um ein gediegenes Repertoire herzustellen. (Recens.)

Das strassburger Fest-Programm machte es den Deutschen ziemlich schwer, am Sängerfeste Theil zu nehmen. Dass das Festessen einen „Napoleon", das ist 9 Fl. 20 Kr., das Gedeck kostete, war etwas unangenehm; man könnte auch an einem Drittels-Napoleon satt bekommen, zumal es ja kein Ess-, sondern ein Gesangfest sein sollte; doch das ist eine Geldsache, konnte Jeder halten, wie er will; ist es doch nicht das erste Mal, dass die Deutschen einen Napoleon verklopfen. Dass sie aber dem Herrn Präfecten von Strassburg, dem Herrn General und dem Herrn Maire ein Ständchen bei Fackelschein bringen sollten, war schon eine etwas sonderbarere Zumuthung; uns Deutschen ist es wenigstens noch niemals eingefallen, die Franzosen einzuladen, wenn wir unseren deutschen Bürgermeistern und Generalen Ständchen bringen, obschon's nicht allzu oft vorkommt. Dass der Herr Präfekt beim Gastmahle den Vorsitz führte und aufpasste, dass Keiner etwas sprach, was ihm und Ihm nicht anständig ist, scheint recht gemüthlich und patriarchalisch, und war es für uns Deutsche sehr anziehend, die französischen Zustände auch von ihrer stummen Seite kennen zu lernen. Für die deutschen Reden, die unter diesen Umständen gehalten wurden, war kein Geschwindschreiber nothwendig. (Der hinkende Bote von Lahr.)

Zur Harmonielehre. Vor Kurzem sprach ein „ritterlicher" Flöten-Virtuose in einem geselligen Vereine von Künstlern in Berlin seine Bewunderung für Richard Wagner und namentlich für die von ihm „erfundenen neuen Accorde" aus. „Mein Gott!" rief einer von den Anwesenden, „davon ist ja gar nicht mehr zu sprechen seit den neuesten Errungenschaften durch Berlioz in Frankreich. Sie kennen wahrscheinlich den *Dix-neuf*-Accord noch nicht?"

— „„Den *Dix-neuf*-Accord? Nein! Wie sieht der denn aus?""

Darauf zieht jener Schalk ein Linien-System und schreibt darauf einen Accord von neunzehn Noten mit allerlei Kreuzen und Been, vierfach über und unter der Linie gestrichen. „*Voilà!*" sagt er.

Der Ritterliche beschaut den Riesen-Accord, staunt, schmunzelt und fragt endlich:

— „„Aber wie ist denn der aufzulösen?""

„Nichts leichter als das; aber es dauert etwas lange."

— „„Wie lange denn?""

„O, vierzehn Tage." — Allgemeine Heiterkeit.

Anekdote. Dilettanten und Dilettantinnen fragen häufig nach der Höhe, welche eine Sopranistin hat, um danach ihren Künstlerrang zu taxiren. Eine wiener Sängerin, an die eine Dame denn auch die Frage richtete: „Wie hoch singen Sie?" antwortete: „Schauen's, Ihr Gnaden, das kommt halt aufs Stock an, in dem ich grad' wohne."

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.

Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 32. **KÖLN, 8. August 1863.** **XI. Jahrgang.**

Vor siebenzig Jahren.

Wenn wir neuere und neueste Schriften über Aesthetik der Tonkunst, über das Wesen der Musik, über ihre Verbindung mit der Dichtkunst u. s. w. bis zum Ueberdruss gelesen haben, wobei es einem beinahe ergehen kann wie dem Schüler des Mephistopheles in Goethe's Faust mit dem Mühlrade, so blättern wir zur Erholung wohl in älteren Werken über Musik, selbst aus dem vorigen Jahrhundert, wobei es sich dann oft treffen will, dass wir uns recht guter Gedanken und einer von Wortschwall und Phantasterei freien Darstellung in denselben erfreuen.

So fiel uns vor einigen Tagen ein „ästhetischer Versuch" von Christian Friedr. Michaelis „Ueber den Geist der Tonkunst", gedruckt Leipzig, 1795, in die Hände, an dem wir dieselbe Erfahrung machten. Der Verfasser, ein Sohn des berühmten gelehrten Theologen Joh. David Michaelis († 1791), war in den neunziger Jahren Privatdocent der Philosophie in Leipzig und starb 1814 als Professor in Marburg. Seine Betrachtungen sind namentlich mit Rücksicht auf Kant's „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft" geschrieben. Wir sind keineswegs gesonnen, das Buch (zwei Bändchen von 134 und 160 Seiten) zu analysiren: aber wir halten es der Vergleichung wegen für anziehend, einige Stellen daraus mitzutheilen.

Zunächst über Auffassung und Empfänglichkeit des Menschen für Musik und über die Wirkung der Tonkunst.

„Die sittliche Gefühlsstimmung ist der Grund einer feineren Empfänglichkeit für die musicalische Schönheit. Denn da unsere moralische Beschaffenheit nur zum geringeren Theile durch Begriffe und deutlich erkannte Grundsätze, zum grössten Theile aber durch blosse (sittliche) Gefühle bestimmt wird, so ist es wohl erklärlich, wie eine Kunst, welche Begriffe und Gedanken weder zum Mittel noch zum Zwecke ihrer Wirksamkeit hat, mit unserer Sittlichkeit im Zusammenhange stehen könne. Die sittliche Stimmung des moralischen Gefühls-Vermögens verbreitet sich nun, je herrschender sie wird, um so mehr über die ganze sinnliche Natur des Menschen. Sie drückt sich also auch äusserlich, nach Beschaffenheit der Organisation, mehr oder weniger in dem Tone der Sprache und überhaupt in allen äusseren Bewegungen aus. Wir setzen aber auch unter ihren Zeichen bei Anderen eine solche sittliche Stimmung voraus, und um so mehr, je inniger wir uns ihrer in uns selbst bewusst sind. Sie kündigt sich uns in gewissen Beschaffenheiten der Töne an; Analogie und Einbildungskraft ergänzen, was in unseren Wahrnehmungen noch mangeln möchte, und eine moralische Sympathie, das geheime Band edler Seelen, leitet die Töne, die wir als Ausdruck sittlicher Gefühle auslegen und begierig aufnehmen, in unser Herz.

„Es gibt Tonstücke, die ganz vorzüglich einen lauteren, reinen Sinn athmen. Unsere Brust erhebt und erweitert sich bei dem Anhören derselben; wir sehen dann gleichsam ganz unser Inneres, unser edleres Selbst, vor dem wir nicht erröthen dürfen, dargestellt; wir fühlen uns selbst gestärkt zu neuer, lebendigerer Humanität. Die Gefühle, welche die Musik in einer sittlich gestimmten Seele erregt, kommen denen sehr nahe, zu welchen uns die Betrachtung der schönen landschaftlichen Natur erhebt. In der freien Natur wird uns so wohl, unser Herz erweitert sich, und wir fühlen uns hinausgesetzt über die selbst auferlegte Sclaverei, über kindische Eitelkeit, Thorheit und Eigensinn kleinlicher, in ihre Mauern eingeschränkter und auf diese Schranken gleichsam stolzer Menschen.

„Wir müssen aber, um die Werke der Tonkunst nicht ungerecht zu beurtheilen, Unbefangenheit und reine sittliche Gesinnung in denen voraussetzen, welche ihre Kraft und Würde und Schönheit fühlen und schätzen sollen. Ein gewisser lauterer Sinn ist es, der allen schönen Kunstwerken den leichtesten Eingang in das menschliche Herz verschafft, reine und sanfte, jedoch lebendige Bilder der Phan-

tasie hervorruft und den Geist zu richtigen Urtheilen leitet. Wie fähig ist nicht dieser reine Sinn, alle Arten der Musik richtig und lebhaft zu fühlen! Wie ergötzt ihn nicht z. B. der musicalische Ausdruck ländlicher, sanfter Fröhlichkeit und Einfalt, denn unzählige Bilder edler Einfachheit und schuldloser Glückseligkeit erfüllen da die Seele. Wie innig ist nicht auch der Ausdruck der Traurigkeit, des Ernstes oder der feierlichen Ruhe in schöner musicalischer Darstellung für ein gebildetes, gefühlvolles Herz! So erhebt sich der Geist über den Sturm der Leidenschaften in der energischen, wilden Musik (eines Händel, Mozart oder Haydn) durch die moralischen Ideen seiner Vernunft, und ästhetisches Wohlgefallen an dem erhabenen Ausdrucke mischt sich mit dem hohen Gefühle menschlicher Würde und Selbständigkeit.

„Während aber für fröhliche Melodieen fast Jeder empfänglich ist, haben doch nur Wenige Sinn für den Ausdruck des Majestätischen und Erhabenen in der Musik. Denn eine majestätische, feierliche und erhabene Musik kann in keiner kleinen Seele Eingang finden, die sie vielmehr entweder als fremd gar nicht rührt, oder mit einem schmerzhaften Gefühle niederschlägt und das Bedürfniss der Sinnlichkeit nur noch stärker fühlen lässt, während ein veredelter Geist voll Bewunderung und Staunen bei einem grossen Meisterwerke der Tonkunst weilt und sich im Anhören desselben moralisch erhoben und gestärkt fühlt.

„Hier scheint eine Stelle aus der Recension der Matthisson'schen Gedichte (Allg. L. Ztg., Nr. 298, 1794*]) einen schicklichen Platz zu finden. „„In thätigen und zum Gefühle ihrer moralischen Würde erwachten Gemüthern sieht die Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft niemals müssig zu; unaufhörlich ist sie bestrebt, dieses zufällige Spiel mit ihrem eigenen Verfahren übereinstimmend zu machen. Bietet sich ihr nun unter diesen Erscheinungen eine dar, welche nach ihren eigenen Regeln behandelt werden kann, so ist ihr diese Erscheinung ein Sinnbild ihrer eigenen Handlungen, der todte Buchstabe der Natur wird zu einer lebendigen Geistersprache, und das äussere und das innere Auge lesen dieselbe Schrift der Erscheinungen auf ganz verschiedene Weise. Jene liebliche Harmonie der Gestalten, der Töne und des Lichtes, die den ästhetischen Sinn entzückt, befriedigt jetzt zugleich den moralischen; jene Stetigkeit, mit der sich die Linien im Raume oder die Töne in der Zeit an einander fügen, ist ein natürliches Symbol der inneren Uebereinstimmung des Gemüthes mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhanges der Handlungen und Gefühle, und in der schönen Haltung eines pittoresken oder musicalischen Stückes malt sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele.

„„Der Tonsetzer und der Landschaftsmaler bewirken dieses bloss durch die Form ihrer Darstellung und stimmen bloss das Gemüth zu einer gewissen Empfindungsart und Aufnahme gewisser Ideen, aber einen Inhalt dazu zu finden, überlassen sie der Einbildungskraft des Zuhörers und Betrachters. Jede nähere Bestimmung wird hier als eine lästige Schranke empfunden; denn eben darin liegt das Anziehende solcher ästhetischen Ideen, dass wir in den Inhalt derselben wie in eine grundlose Tiefe blicken. Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Autor hineinlegen will, bleibt stets eine endliche, der mögliche Gehalt, den er uns hineinzulegen überlässt, ist eine unendliche Grösse.""

Man hat der Musik aber auch schon damals die Unbestimmtheit ihres Ausdrucks zum Vorwurfe machen wollen. Dagegen spricht ein Recensent von Heydenreich's System der Aesthetik, Leipzig, 1790, in der Neuen Bibliothek der sch. Wiss., 43, 2, 1791: „Empfindungen und Leidenschaften können eine Zeit lang ununterbrochen und unverändert in der Seele fortdauern: Töne können unverändert nicht fortdauern, oder sie werden uns unerträglich. Und eben dies macht wohl eine der Schwierigkeiten des musicalischen Ausdrucks und eine der Ursachen seiner Dunkelheit aus, dass die Modulationen und Gänge sich unaufhörlich verändern müssen, wenn sie dem Ohr nicht missfallen sollen, und dass sie doch unverändert dieselben bleiben müssten, wenn sie dem Gemüthe einen bestimmten Affect tief und stark genug einprägen sollen, wie Viele verlangen. Melodie und Tonart bleiben, auch in demselben Tonstücke, nicht unverändert, und Tact und Zeitmaass bezeichnet nicht eine bestimmte Empfindung so genau, dass Einheit des Ausdrucks durch die Einheit jener beiden Stücke erhalten würde.

„Müssen denn aber die Empfindungen oder die Summe und Vereinigung derselben, der Zustand der Empfindsamkeit, welchen Kunstwerke darstellen, überhaupt etwas Bestimmtes sein? Ist dies der Fall insbesondere bei der Tonkunst, wo in der That der musicalische Ausdruck der Leidenschaften unbestimmt ist? Es ist dies einer der Vorwürfe, die man dieser Kunst macht, aber mit Unrecht. Wenn es in der menschlichen Natur solche Empfindungen, solche Zustände der Rührung und des Begehrens gibt, von denen wir uns selbst nicht Rechenschaft zu geben wissen, warum soll es nicht auch eine Kunst geben, die als eine Dolmetscherin und Lenkerin dieser unbestimmten Regungen des menschlichen Herzens auftrete? Sie sind, ihrer Dunkelheit ungeachtet, auch für die bestimmten und mit mehr Bewusstsein verbundenen Eindrücke und Bestre-

*] Von Schiller. Die Redaction.

bungen, und also für Vernunft und Sittlichkeit wichtig, weil sehr viel bei den absichtlichen und durch Ideen gelenkten Aeusserungen unserer Kraft auf die Stimmung unseres Gemüthes ankommt, mit der wir an dieselbe gehen. Und diese Stimmung hängt gerade in hohem Grade von solchen unnennbaren Gefühlen ab, dergleichen der musicalische Ausdruck darstellt und bearbeitet."

Diesen Bemerkungen fügt C. F. Michaelis Folgendes hinzu: „Ein Kunstwerk soll durch die Schönheit seiner Form, mithin durch seine innere Vollendung, nicht aber um fremder Beziehungen willen wohlgefallen. Man darf aber diese Schönheit des musicalischen Kunstwerkes nicht bloss auf den Ausdruck von Gefühlen und Gemüthsbewegungen beschränken. Es gibt eine gewisse Symmetrie und bewundernswürdige Regelmässigkeit in der Musik, welche uns um so mehr anzieht, je mehr sie zu gleicher Zeit den Anschein von blosser Natur und Zufälligkeit behauptet. Uns gefällt durch eine schnelle Reflexion der Urtheilskraft das Verhältnissmässige, Mathematische, Symmetrische, Geordnete und Planmässige, das wechselseitig Bezogene in der Musik. Hieher gehören die wunderbaren harmonischen Verbindungen in der gebundenen musicalischen Schreibart, z. B. in den Fugen eines J. Sebast. Bach oder Händel. Sehr glücklich verband der unsterbliche W. A. Mozart den innigsten Gefühls-Ausdruck mit der kunstvollsten Symmetrie in den so genannten Nachahmungen, harmonischen Umkehrungen und dergleichen Aeusserungen seines musicalischen Tiefsinns."

Schliessen wir hier gleich eine andere Stelle über Mozart's Don Giovanni an, zunächst ihres richtigen Grundsatzes wegen, dass auch das an sich Hässliche im musicalischen Ausdruck schön werden müsse, und zweitens als Beweis gegen die Berufung unserer heutigen Reformatoren auf die Verkennung des Genie's durch die jedesmaligen Zeitgenossen. Es heisst Th. II., S. 102:

„Der musicalische Ausdruck des an sich Sinnlich-Widrigen und Hässlichen muss durch die Kunst des Componisten gemildert werden. Gewaltsame Affecte und wilde Leidenschaften müssen also entweder erhaben dargestellt, oder durch angenehme Abwechslung mit den sanften und wohlthätigen, oder durch musicalische Veredlung ihrer Ausbrüche gemildert werden, wenn sie dem ästhetischen Gefühle angemessen sein sollen. In Mozart's tragischer Oper Don Giovanni oder *Il dissoluto punito* bieten sich bewundernswürdige Beispiele von der meisterhaftesten Behandlung der sinnlich-widrigen Affecte des Schreckens, der Furcht und des Entsetzens dar. Die letzteren Scenen, da die feierlich ernsten Warnungen und Drohungen der wunderbar beseelten Statue des Commandeurs vom Grabmal herab den leichtsinnigen Wüstling und seinen Diener in Erstaunen, Angst und Schrecken setzen, das Entsetzen, das bei der wirklichen Ankunft des nur zum Scherze eingeladenen steinernen Gastes den Muthwilligen durchschauert, und der Chor der Verzweiflung und Verdammung, mit dem die grausende fünfzehnte Scene endigt*) — alles dies hat dem Componisten die glücklichste Gelegenheit gegeben, seine musicalische Einbildungskraft in dem gewaltigsten und erschütterndsten Ausdruck des Pathetisch-Erhabenen auf die unübertrefflichste Art zu beweisen." —

„Des Tonkünstlers Aufgabe ist, den inneren Menschen zu seinem Objecte zu machen; seine Kunst verliert sich um so gewisser ins Reich der Willkür, je mehr er sich von dem Ausdruck innerer Menschennatur entfernt und es unternimmt, die Eindrücke äusserer Gegenstände zu schildern oder gar äussere Begebenheiten durch Töne darzustellen." (II. 100.)

Ist es doch, als hätte man schon vor siebenzig Jahren die Verwirrung der Begriffe über das musicalisch Schöne und über den so genannten „Inhalt" der Musik vorhergesehen und — klarer darüber gedacht, als jetzt!

Vergleichen wir nun Neueres mit dem oben gegebenen Alten, so finden wir in Vischer's Aesthetik, dem einzigen Werke unserer Zeit, welches auch in Bezug auf die Aesthetik der Tonkunst auf wahrer Wissenschaft beruht und ein klar gedachtes System in klarer Darstellung durchführt, in der Hauptsache eine vollständige Uebereinstimmung der Ansichten über das Wesen der Tonkunst mit den Principien, die, wie wir gesehen, bereits vor siebenzig Jahren ausgesprochen worden.

Wir lesen nämlich bei ihm (Theil II., 381): „In der Tonkunst ist die Phantasie, diese kunstschaffende Kraft des menschlichen Geistes, in der Weise thätig, dass sie von den Objecten, die ihr, wie jeder Kunst, den Stoff liefern, nicht die Gestalt, nicht den Gegenstand selbst, sondern nur den reinen Eindruck derselben auf das Gefühl zum Ausdruck bringt; eben daher aber wird sie vorzüglich die Sphären aufsuchen, wo volles und vertieftes inneres Leben sich kund gibt. Wie sie selbst die empfindende ist, so ist der empfindende Mensch ihr Stoff, und je mehr eine Sphäre des Stoffes Erregungen des innersten Lebens mit sich führt, desto willkommener muss sie ihr sein: so die Liebe, die Freundschaft und vor Allem die Seelenkämpfe des Individuums. Sie wird sich immer auf den Boden des allgemein Menschlichen stellen, und zwar in der Form des rein bewegten Innern."

Wie verhalten sich aber dagegen die Kunst-Philosopheme von Wagner, Liszt, Brendel und Genossen? wie

*) Dieser Chor wurde also damals gegeben, während heute seine hochtragische Wirkung durch Teufeleien ersetzt wird! D. Red.

[*]

Franz Müller und sämmtliche Anhänger der so genannten neuen Schule? Sie alle verkünden uns den grossen Fortschritt, dass „die Entwicklung der Tonkunst sich mit den Schulen Mozart's und Beethoven's erschöpft habe, dass in dieser Entwicklung, die sich streng auf das musicalische Gebiet beschränkte, wo Alles ausgelebt, erstorben schien, Wagner den Anstoss zu einer neuen Kunstentfaltung gegeben habe. Die Musik war bei ihrem Schlusspunkte angekommen, der Boden, welcher bisher ihr Gedeihen förderte, war nicht mehr vorhanden. Dieser Boden war vorzugsweise das in sich zurückgezogene Gemüthsleben, die subjective Innerlichkeit. Jetzt ist eine Wendung nach aussen hin eingetreten, man hat dieses Reich des Innern verlassen. [Ja wohl, ja wohl!] Alles drängt nach Wirklichkeit, nach Gestaltung der äusseren Welt. Das neue Kunstwerk ist die jenem Drange nach aussen entsprechende Erscheinung auf musicalischem Gebiete." (Brendel, Geschichte der Musik, II., 593.)

Wahrlich, es hält schwer, diese und ähnliche Phrasen nicht für bittere Ironie zu halten! Wenigstens widerlegt nichts besser diese ganze Theorie, als die Behauptung, dass das „in sich zurückgezogene Gemüthsleben und die subjective Innerlichkeit" aus der Welt verschwunden seien!

Zufällig liegt uns da noch ein Büchlein vor Augen, das denselben Titel führt, wie unser altes von 1795, nämlich: „Der Geist der Tonkunst" von Dr. Ludwig Nohl. Wiewohl Herr Nohl nicht in das Horn der neuesten Schule stösst, sondern noch an Autoritäten wie Vischer, O. Jahn, auch Marx glaubt, aus deren Schriften er viel, sehr viel genommen, was er übrigens auch gar nicht läugnet, so ist es doch sonderbar, dass er seinem Büchlein einen so anspruchsvollen Titel gegeben, da man von Erläuterungen oder Belehrungen über den Geist der Tonkunst im Allgemeinen so gut wie nichts findet und das Ganze mehr eine historische Uebersicht über die Entwicklung der Musik mit eingefügten Charakteristiken einzelner Musiker oder einzelner Werke derselben gibt. Die Art, wie Herr Nohl z. B. an Mozart zeigt, wie dieser Künstler das Wesen der Musik nach Vischer's oben angeführtem Ausspruche in seinen Werken zur Erscheinung gebracht habe, möge als eine Probe seiner Darstellung hier stehen (S. 101 ff.):

„Die Oper Don Juan ist trotz des darin vorkommenden Wunders der unermessliche Fortgang vom Mythos zur lebendigen Wirklichkeit. Mozart war es, der der Musik die ganze Welt der realen Stoffe erschloss. Man sieht dies nirgends deutlicher, als an dieser Oper. Die gespenstische Geschichte der Erscheinung des Commodore [Wie kommt Herr Nohl dazu, den Commendatore zu einem Admiral zu machen?] ist trotz allem wunderbaren Scheine nichts als ein psychologischer Vorgang, der aus dem Innern des Wollüstlings Don Giovanni an das Licht der lebendigen äusseren Erscheinung gezogen wird, damit er überhaupt nur dramatisch darstellbar werde. Er ist wie die Erscheinung des Erdgeistes im Faust, die Hexen im Macbeth, der Geist im Hamlet, nicht eine Theater-Maschinerie, um die Figuren des Stückes in Bewegung zu setzen, sondern es ist hier das Innere, das Gewissen des Menschen herausgestellt, der sich des Bösen bewusst ist, dass er in seinem Eigenwillen sich gegen den Willen der Gesammtheit empört hat. Es ist Wirklichkeit, lebendig gefühlter Vorgang, und desshalb von der Musik mit so unübertrefflicher Wahrheit dargestellt, wie nur diese Kunst innerste Zustände der Menschenseele darzustellen vermag. Hier ist ein Beispiel, und ein bedeutsames, wie Mozart die Seelenkämpfe des Individuums aufzufassen und darzustellen gewusst hat, und Goethe hatte wohl eine Ahnung von der Congenialität dieses Meisters mit ihm, wenn er ihn als den Einzigen bezeichnete, der die Musik zu seinem Faust zu schreiben vermöchte. Gleichwohl übersah er, dass gerade ein solch ebenbürtiger Geist nicht dazu im Stande gewesen wäre, und zwar aus dem Grunde der Ebenbürtigkeit.

„Die genannte Scene aus dem Don Juan gibt einen bedeutsamen Aufschluss über Mozart's ganze Anschauungsweise in den höchsten Dingen. Nur ein Geist, der, wir wollen nicht sagen, in dem klaren Bewusstsein, aber in der gewissen Empfindung lebt, dass die Schuld, so wie sie vom Menschen selbst und von ihm allein begangen, so auch an ihm allein und bei seinen Lebzeiten gerächt werde, vermochte so sehr mit Wahrheit das Schaudergefühl und die Angst des erwachten Gewissens zu malen. Hier ist die Erscheinung eines Richters aus jener Welt, denn einen solchen stellt der Commodore dar, nicht mehr ein Glaube zu nennen, in dem der Dichter befangen wäre, sondern ein Geglaubtes, ein vom dunklen Theile des Volkes nur noch hier und da Geglaubtes. Nur einem Geiste, der in seinem innersten Fühlen jedwede Transcendenz überwunden hat und in sich gewiss ist, dass das Ewige und Göttliche sich nicht hoch oben über den Wolken aufhält, sondern uns in lebendiger Gegenwart da und dort und überall umweht, kann sich eine solche Tiefe des Schuldbewusstseins, ein solcher Blick in den innersten Zusammenhang aller Erscheinungen des Lebens eröffnen, wie er sich in dieser Oper zeigt. Nur für einen solchen ist es dann ferner möglich, dass ihm, wie unserem Meister, der Mensch, der alleinige Mensch, zum Mittelpunkte alles Daseins, zur alleinigen Quelle des Stoffes für seine wunderbaren Kunstschöpfungen wird. Dass Mozart selbst sich dieses nicht zum klaren Bewusstsein gebracht hat, dass sein alltägliches Verhalten, sein Kirchenbesuch dem allem zu widersprechen

scheinen, hindert uns nach dem oben Gesagten nicht an dieser Annahme. Sein ganzes Thun und Lassen schwebte innerhalb der Region des menschlichen Geistes, die dem Selbstbewusstsein vorauf geht und in der alles, was in weiterer Thätigkeit des menschlichen Geistes als Gedanke heraustritt, bereits als ahnende Empfindung vorgebildet ist. Die Dichter und Künstler waren es von je, die dem Philosophen die ersten Keime und Ansätze gaben zu den Ideen, die als klare Gedanken, als Aussprüche der Wahrheit später die Welt regelten und beherrschten, und es ist desshalb von grösster Bedeutung, in solch schöpferischen Genien, wie Mozart war, überall nicht die Fortschritte zu verkennen, die sie in der tieferen Erfassung des menschlichen Geistes zum Theil bereits selbst machten, zum Theil wenigstens vorbereiteten."

Und dann die Stellen über die „Ironie des Schönen" bei Mozart, welcher „die Höhe in dieser Ironie des schönen Scheins erreichte" (S. 109):

„Er, dem wir das wärmste und liebevollste Herz zuschrieben, er, dessen ganzes Wesen Empfindung sein musste, liebevollste Ergreifung alles Menschlichen, wärmste Umschlingung jedes Gemüthes, das ihm nahe kam, sollte gerade er am meisten jener kühlen Ironie, jenes feinen Spottes, jenes Belächelns alle des Köstlichen, was er in der Wirklichkeit empfunden, fähig gewesen sein?

„Die Musik gibt nicht die Empfindung selbst, nicht das Stossweise, Ungeordnete, Zufällige, das sie hat, die Musik soll, wie jede Kunst, nur das Bild geben, und je mehr sie alles Stoffartige ihres Inhalts abgestreift hat, je höher wird sie zur wahren Schönheit durchgedrungen sein.

„Wir wollen verzichten auf Herzählung der feinen Züge, die Mozart's dramatischen Compositionen in überreicher Fülle eingewebt sind. Es erscheint uns bedeutsamer, im Ganzen seiner Werke, besonders in den Instrumentalsachen, in den kleineren, für die „„Kammer"" bestimmten Compositionen, jene Selbst-Ironie, die in dem Leben seiner Zeit lag, aufzusuchen und zu bemerken, wie sie sich bei ihm zur Ironie der reinen Schönheit verklärte. Man sieht die schlanken, feinen Gestalten in kurzen Hosen und seidenen Strümpfen, mit Tressenrock und Galanteriedegen, mit einer Haarfrisur, die aller Naturwahrheit Hohn spricht, den Tanz der Zeit, die Menuett, in würdevollster Grazie einherschreiten. Ueber die jungen Greisengesichter, die der Puder macht, geht ein feines Lächeln. Sie sind sich wohl bewusst, dass dieser Tanz, wie ihr Schäferspiel und das Ganze ihres geschraubten Daseins eine Lüge ist, eine Theaterscene, die bald ein Ende finden wird. Aber dennoch tanzen sie mit heiterem Ernste hinweg über die Haltlosigkeit ihrer Zustände. Es ist ein wunderbares, fast unheimliches Gefühl, das uns bei manchen Compositionen dieser Art ergreift, der Boden schwankt uns unter den Füssen, nirgends mehr ist ein Halt, es ist ein Geniessen mit der Vorahnung des Abgrundes, des schrecklichen Sturzes, der bald erfolgen muss. Und doch sind gerade solche Sachen von dem wunderbaren Zauber, den nur die reine Schönheit hat. Sie sind nichts als Spiel, aller Inhalt ist gleichgültig geworden, alles Dasein, alles Wirkliche ist aufgehoben, alles, was an die Endlichkeit erinnert und uns im reinen Genusse des höchsten Seins stören könnte, ist so sehr getilgt, dass wir unbekümmert um allen Inhalt uns gern dem Scheine der Unendlichkeit, der uns umglänzt, mit voller Seele hingeben."

Wer hiernach Neigung dazu hat, möge zum Buche (Frankfurt am Main, 1861) greifen.

Noch einmal die Melodie der Marseillaise.

Nach den Aufschlüssen von Castil-Blaze (in der *France musicale* vom 18. Juli 1852), welche wir in der Rheinischen Musik-Zeitung, Jahrgang 1852, vom 7. August mitgetheilt und daran eine Uebersicht der Nachrichten über den muthmaasslichen Componisten der Melodie der Marseillaise geknüpft haben, hielten wir die Acten über diese immerhin sehr interessante Sache dahin für geschlossen, dass allerdings eine deutsche Melodie — ein Gesang mit Chor und Refrain, der zum ersten Male 1782 im Hotel der Frau von Montesson, Gemahlin des Herzogs von Orleans, gehört wurde — dem *Chant de guerre,* Poesie von Rouget de l'Isle, zum Grunde liege.

Jetzt tritt Herr Fétis in der *Revue et Gazette musicale,* Nr. 29 vom 19. Juli, auf und behauptet geradezu: „Eine Abschrift von Rouget de l'Isle's *Chant de guerre* kam nach Paris und fiel in die Hände eines guten Musikers, der unter dem Namen Navoigille bekannt ist, obwohl er eigentlich Julien hiess. Als eifriger Republicaner begeisterte er sich an den Worten und erfand unmittelbar darauf die erhabene Melodie, welche sie unsterblich machte."

Worauf stützt Fétis diese positive Behauptung? Er hat im Jahre 1847 zwei gedruckte Sammlungen aus der Revolutionszeit durch einen glücklichen Zufall aufgefunden: „die erste enthält alle revolutionären und republicanischen Gesänge in kleinen fliegenden Blättern; die andere alle von Gossec, Catel u. s. w. für die Revolutionsfeste componirten Stücke."

In der ersten findet sich ein Blatt mit dem Titel: „*Marche des Marseillais, paroles du citoyen Rouget de l'Isle, musique du citoyen Navoigille; à Paris, chez Frère, passage du Saumon, où l'on trouve tous les airs patriotiques des vrais Sansculottes.*" — Ein zweites Blatt

enthält dieselbe Melodie mit Guitarre-Begleitung: „*Marche des Marseillais, musique du citoyen Navoigille, accompagnement de guitare par le citoyen Mathieu. Au magasin de musique rue Joseph, section de Brutus.*"

Hieraus schliesst Fétis: „dass, da „„die wahren Sansculotten"" ungefähr achtzehn Monate in den Jahren 1793 und 1794 geherrscht hätten, Navoigille in dieser Zeit die Marseillaise componirt habe, und dass sie damals als sein Werk öffentlich colportirt worden sei." Gegen das Letztere ist kein Zweifel zu erheben, wohl aber gegen das Erstere, indem diese beiden fliegenden Blätter am Ende nichts weiter beweisen, als dass die Melodie damals dem Bürger Navoigille allgemein (wie es scheint, da die beiden Blätter verschiedene Verleger haben) zugeschrieben wurde.

Nun meint Fétis: „Wäre Navoigille nicht der eigentliche Componist, sondern Rouget de l'Isle, so würde dieser dagegen reclamirt haben, was nie geschehen sei." Dies ist kein Beweis; denn wer kann behaupten, „dass es nie geschehen sei"? Wer hat die öffentlichen Blätter jener Zeit sämmtlich zu diesem Zwecke controlirt? Ding der Unmöglichkeit! Wenn Fétis als neuen Beweis gegen Rouget hinzufügt, dass in dessen *Essais en vers et en prose* vom Jahre 1797 bloss der Text des *Chant de guerre* stehe und kein Wort, das sich auf die Musik beziehe, so ist er im Irrthume. Bei der Ueberschrift der Marseillaise steht „ein Sternchen", und eine Anmerkung besagt, dass dieses Zeichen bei den betreffenden Liedern bedeute, „dass er (Rouget) auch die Musik dazu gemacht habe". — Die Sammlung von „*50 chants français mis en musique par Rouget de l'Isle*", in welcher sich die Marseillaise ebenfalls befindet, ist nach Fétis erst 1825 in Quarto in Paris erschienen. Allein (was Fétis nicht anführt) Rouget erklärt darin wörtlich: „dass er die Melodie und die Worte zu Strassburg in der Nacht nach der Kriegserklärung im April 1792 gemacht habe". Diese zwei ausdrücklichen Erklärungen Rouget de l'Isle's (in den *Essais* und in den *50 Chants*) entkräften vollständig die Behauptung, dass er „nie reclamirt" habe, denn zwei so bestimmte Angaben von 1796 (oder 1797) und von 1825 sind mehr werth, als ein Protest in irgend einem vergänglichen Zeitungsblatte.

Castil-Blaze erzählt in dem angezogenen Aufsatze, dass Julien (Navoigille) die deutsche Melodie zuerst in dem Concerte der Frau von Montesson vorgelegt habe, und nennt seine Gewährsmänner dafür. Ferner erwähnt er auch, dass man 1792 Navoigille die Autorschaft derselben zugeschrieben, eben so aber auch anderen Musikern, wie Gossec, Pleyel, besonders auch Méhul, der sie erst vollständig harmonisirt und instrumentirt hat.

Die wahrscheinlichste Lösung der Frage dürfte vielleicht sein, dass Rouget de l'Isle in Strassburg, wo damals deutscher Gesang viel mehr gepflegt wurde, als jetzt, wiewohl er keineswegs aus dem Elsass verbannt ist, das deutsche Lied gehört und mit Bewusstsein oder als unwillkürliche Reminiscenz zu seiner nächtlichen Composition benutzt habe.

Der mehrgenannte Julien hiess vollständig *Guillaume Julien*, genannt *Navoigille*, geboren zu Givet in den Ardennen 1745. In Paris, wo er sich für die Musik ausbildete, nahm ihn ein venetianischer Nobile in sein Haus, begünstigte ihn auf alle Weise und gab ihm den Namen Navoigille. Später kam er durch Monsigny in das Haus des Herzogs von Orleans. Auch dirigirte er eine Zeit lang die damals berühmten Concerte der *Loge Olympique*, für welche J. Haydn sechs Sinfonieen geschrieben hat. Als tüchtiger Violinspieler gründete er eine Schule für Violinisten, aus welcher unter Anderen der excentrische Alexander Boucher hervorging. Nach wechselvollem Leben als Orchester-Mitglied oder Dirigent an verschiedenen Theatern, als Mitglied der Hofmusik des Königs von Holland Louis Bonaparte u. s. w. starb er in Paris im Jahre 1811 in nichts weniger als glänzenden Verhältnissen.

Die erste Aufführung von Rossini's Barbier von Sevilla.

Rossini hatte schon in seinem achtzehnten Jahre eine einactige *Opéra buffa*: „*Il Cambiale di matrimonio*" („Ein Wechsel auf Heirath") mit ziemlich gutem Erfolge in Venedig auf die Bühne gebracht, im neunzehnten durch „*Demetrio e Polibio*" auf dem Theater *Valle* in Rom Aufsehen erregt, im zwanzigsten (1812) fünf neue Opern aufführen lassen (darunter *L'Inganno felice*), die zwar nicht alle Glück machten, jedoch die überquellende melodische Fruchtbarkeit des jungen Maestro bekundeten, und hatte im folgenden Jahre durch seinen *Tancredi* (1813 auf dem Theater *Fenice* in Venedig) ganz Italien entzückt. Trotzdem, dass sein Ruhm auch durch die folgenden Opern: *L'Italiana in Algeri* und *Elisabetta* (1815 in Neapel) erhöht wurde, erlebte doch im Jahre 1816 seine Oper *Torwaldo e Dorlisca* auf dem Theater *Valle* in Rom ein halbes Fiasco, und als in derselben Stagione und in derselben Stadt das Theater *Argentina* das neueste Werk Rossini's: *Il Barbiere de Seviglia*, brachte, waren die Neider des vierundzwanzigjährigen Maestro und die enthusiastischen Verehrer Paesiello's, welcher denselben Stoff bearbeitet hatte, wahrlich nicht zu günstiger Aufnahme gestimmt.

Ueber diese erste Aufführung des Meisterwerkes berichtet die Sängerin **Righetti** als Augenzeugin und Mitbetheiligte. Diese Künstlerin hatte eine ausgezeichnete Mezzosopran-Stimme, welcher sie mehr als ihrer Virtuosität ihre Erfolge verdankte. Sie war schon im Jahre 1804 so berühmt, dass sie in Napoleon's Hofconcerten sang. Nach Bologna, ihrem Geburtsorte, zurückgekehrt, hatte sie dort Rossini kennen gelernt, der 1804 und 1805 und von 1807 bis 1810 dort unter Tesei und Mattei sich musicalisch bildete. Nachher war sie in Rom länger mit ihm in freundschaftlichem Verkehr. Später, im Jahre 1823, liess sie eine Lebensskizze Rossini's in Bologna drucken.

In dieser Schrift gibt sie interessante Nachrichten über die frühesten Jahre des genialen Knaben, der viel arbeiten und darben musste, weist die Vorstellungen von dem Unfleiss und der Flüchtigkeit des frühreifen Kindes zurück und versichert, dass er namentlich auf die Partitur des Barbiers grosse Mühe verwandt habe. Ueber die Aufführung in Rom schreibt sie dann unter Anderem, dass das Libretto vom Ritter Sterbini ist und die vier Männerrollen bei der ersten Vorstellung von Garcia, Zamboni, Botticelli, Vitarelli gegeben wurden; sie selbst, Signora Georgi Righetti, sang die Rosina. Vorher sagt sie in Bezug auf die Art, wie Rossini zu arbeiten pflegte: „Er hatte die Gewohnheit, mitten unter seinen Freunden zu schreiben, und dabei wünschte er, dass die Unterhaltung derselben recht lebhaft sei. Aber man muss nicht vergessen, dass Rossini mehrere Male sein Libretto förmlich durchstudirte und meistentheils im Auf- und Abgehen im Kopfe arbeitete; fing er daher an zu schreiben, so war die meiste Arbeit schon geschehen." Nachdem sie die Umstände erklärt, welche die Wahl des Libretto des Barbiers herbeigeführt, erzählt sie die Ereignisse, welche sich bei der ersten Aufführung dieser Oper zugetragen, in folgender Weise: „Das Theater *Argentina* war schon mit den Feinden des jungen Maestro angefullt, welche es ihm nicht vergeben konnten, dass er einen Gegenstand gewählt, den schon Paesiello bearbeitet. Durch einen unglücklichen Umstand hatte man es vergessen, die Guitarre zu stimmen, mit welcher sich Almaviva begleiten sollte. Garcia war genöthigt, sie auf der Scene zu stimmen, aber bei dieser Procedur sprang noch eine Saite! Dieser unglückliche Zufall erregte die boshafte Heiterkeit des Publicums, das zu pfeifen anfing. Die Melodie dieser Arie war von Garcia componirt worden; sie erschien dem Publicum fremdartig und missfiel, das Pfeifen verdoppelte sich und das Parterre jodelte die Rouladen nach, die der Künstler eben hatte hören lassen. Nach der Introduction hörte man zuerst das Ritornell der Arie des Figaro mit Ruhe an; als aber Zamboni nun mit einer anderen Guitarre in der Hand die Scene betrat, brach im ganzen Saale ein nicht enden wollendes Lachen aus. Als hierauf Rosine auf dem Balcon erschien, wollte das Publicum, das sie schätzte, sie warm empfangen; als sie aber gleich darauf vom Balcon wieder verschwand, da nahm die Missstimmung des Publicums zu und das Pfeifen währte während des ganzen Duetts zwischen Figaro und Almaviva. Nur als Rosine wiederkehrte und nach der schönen Arie *Una voce poco fà* änderte sich die Stimmung des Publicums, wozu Stimme und Vortrag der Sängerin nicht wenig beitrugen. Drei Beifallssalven liessen Rossini's Freunde vermuthen, dass ihm jetzt das Glück lächele. Der Maestro, der sich im Orchester am Piano befand, erhob sich etwas von seinem Stuhle, machte dem Publicum eine dankende Verbeugung und wandte sich zur Sängerin, indem er leise ihr zuflüsterte: *Oh, natura!* Die Sängerin entgegnete ihm etwas böse: „„Danken Sie dieser Natur, denn ohne sie hätten Sie nicht nöthig gehabt, Sich von ihrem Stuhle zu erheben."" Inzwischen fingen die böswilligen Manifestationen des Publicums beim Duette zwischen Rosine und Figaro wieder an, und als man an die Stretta des herrlichen Finales des ersten Actes gekommen war, schrie eine gewaltige Stimme aus dem Parterre darein: „„Das ist das Leichenbegängniss des Don Cogl...*)!"" Ein höhnisches Lachen erhob sich durch das ganze Haus und der Vorhang fiel. Rossini drehte sich zum Parterre um, zuckte mit den Achseln und schlug klatschend mit den Händen zusammen. Verletzt durch dieses Zeichen der Verachtung, rächte sich das Publicum während des ganzen zweiten Actes, von dem man mitten unter dem entsetzlichen Getöse einer aufgebrachten Menschenmenge keine Note vernehmen konnte. Rossini blieb indessen ganz ruhig und liess den Sturm vorüberziehen, ohne irgend eine Aufregung zu äussern. Die Künstler mit Madame Righetti begaben sich nach der Vorstellung zum Maestro, den sie aber nicht mehr trafen, weil er schon zu Bette gegangen war. Am anderen Morgen schrieb er die köstliche Cavatine *Ecco ridente il cielo* **), um die spanische Arie von Garcia zu ersetzen, die so missfallen hatte; auch nahm er noch mehrere Modificationen mit seinem Werke vor und wollte nicht der zweiten Vorstellung beiwohnen, deren Resultat auch noch nicht durchschlagend war. Indessen hörte man doch das Werk mit Ruhe an und viele Piecen wurden warm applaudirt. Erst mit den darauf folgenden Vorstellungen nahm der Erfolg des Meisterwerkes in einer steigenden Weise zu."

*) Die Dame hat das Wort nicht ausgeschrieben; es ist einer von jenen unanständigen Ausdrücken, welche bei Italiänern, Spaniern und Franzosen figürlich für „Lump", „Dummkopf" u. s. w. vom Pöbel gebraucht werden.

**) Er nahm sie aus einer früheren Oper: *Ciro in Babilonia*.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Breslau, 5. August. Unsere Stadt, Schlesien und wohl das ganze deutsche Vaterland ist heute einer ihrer grössten musicalischen Zierden beraubt worden. Der königliche Musik-Director Adolph Friedrich Hesse hat heute Morgens nach langem Krankenlager das Zeitliche gesegnet. Die Kunde von dem frühen Hintritte dieses wahren Meisters der Musik wird den grossen Kreis seiner Freunde und Verehrer mit tiefer Trauer erfüllen, und namentlich wird unsere Stadt in ihrem wahrhaft künstlerischen Musikleben für lange Zeit den Verlust einer so bedeutenden Kraft im Reiche der Töne schmerzlich empfinden. Diese Zeitung endlich verliert in dem Dahingeschiedenen ihren trefflichen Kritiker für das Gebiet der Musik, eine Feder, die stets hohen Ernst für das Heilige der Kunst, aber auch humanes Wohlwollen für die, welche ihm dienen, an den Tag zu legen wusste. Hesse, unstreitig einer der berühmtesten Organisten und Componisten für sein Instrument, war am 30. August 1809 in Breslau geboren, hat also seine ruhmvolle Laufbahn in seinem fast vollendeten 54. Jahre geschlossen. Die Darstellung seiner grossen Bedeutung für die Kunst, wie die seiner Bildung, Entwicklung und mächtigen Individualität wollen wir einer anderen Feder anheimstellen; aber das dürfen wir unseren wehmuthsvollen Worten noch hinzufügen: auch das Leben hat einen wackeren, biederen, frohen Menschen verloren. (Schles. Ztg.)

Offenbach's neueste Operette „Signor Fagotti" hat bei ihrer ersten Aufführung in Ems unter persönlicher Leitung des Componisten sehr gefallen.

Der am 10. Juli in Leipzig verstorbenen Künstlerin Fräulein Ida Pellet vom k. Hoftheater in Berlin lässt Emil Devrient, ihr Freund und Lehrer, der durch ihren jähen Tod tief erschüttert wurde, ein marmornes Denkmal setzen, das in einem Pfeiler mit Kreuz und Lorberkranz bestehen soll.

P. Cornelius, in München lebend, soll eine dreiactige Oper, deren Sujet dem „Cid" entnommen ist, nahezu vollendet haben.

Wien. Zum Namensfeste Sr. Majestät des Kaisers wird Gluck's Oper „Iphigenie in Aulis" in Scene gehen.

Frau Pauli-Markovics eröffnete im Operntheater ihr Gastspiel in David's Oper „Lalla Rookh". — Herr Wachtel, der erst im Herbste kommen sollte, trat bereits mit 1. August sein Engagement an, um der Tenoristennoth ein Ende zu machen.

Offenbach hat bereits drei Acte seiner Oper „Die Rheinnixe", Text von Wolzogen, eingesandt. Der letzte Act folgt nächstens. Besetzt wird die Oper mit den Damen Wildauer, Destinn, den Herren Ander und Beck. Früher soll noch Steffen Heller's Oper „Lorelay", Text von Geibel (?), zur Aufführung kommen. Hingegen ist man von der projectirten Aufführung der „Rose von Erin" von Benedict wieder abgestanden.

Paris, 2. August. Grosses Aufsehen hat unter den hiesigen Musikern die plötzliche Entlassung des provisorischen Orchester-Directors der kaiserlichen grossen Oper, des Herrn Dietsch, gemacht. Der Verlauf der Sache ist folgender:

Am 20. Juli fand die erste Vorstellung der wieder aufgenommenen Oper *Les Vêpres Siciliennes* von Verdi Statt. Bei der Probe zur zweiten Vorstellung glaubte Verdi, der gegenwärtig war, einigen bösen Willen bei einem Theile der Orchester-Mitglieder zu gewahren und stellte den Director Dietsch in sehr aufgeregten Ausdrücken darüber zu Rede. Dietsch antwortete ihm wahrscheinlich eben so lebhaft, worauf Verdi seinen Hut nahm und das Theater verliess. Darauf — wie es heisst, noch an demselben Abende nach der Vorstellung — erhielt Dietsch ein Schreiben des Ministers, des Inhalts: *„qu'il était admis à faire valoir ses droits à la retraite"*, also die Weisung, seinen Abschied mit Pensions-Anspruch zu nehmen. Herr Georg Hainl aus Lyon wurde an seine Stelle berufen und dirigirte bereits die dritte Vorstellung der *Vêpres Siciliennes*.

Ueber die Veranlassung zu dieser plötzlichen Entlassung eines hochverdienten und allgemein geachteten Capellmeisters ist kein Zweifel vorhanden: er hat sie dem beleidigten Stolze Verdi's zu verdanken. Verdi, überall, namentlich in Italien und bei italiänischen Operntheatern in anderen Ländern, an rauschende Ovationen des Orchesters bei seinem Erscheinen in der Probe seiner Oper gewöhnt, fühlte sich durch den eben nicht feurigen Empfang des pariser Orchesters verletzt, eilte zum Minister und soll auf Genugthuung durch Entlassung des Directors mit der Drohung angetragen haben, seine sämmtlichen Opern dem Repertoire zu entziehen und keine seiner Compositionen mehr in Frankreich (!) aufführen zu lassen. Man hatte nicht den Muth, dieser Drohung zu widerstehen, und Dietsch fiel als Opfer. Und zwar wurde dieses Opfer dem Hochmuthe des Italiäners mit solcher Eile gebracht, dass Hainl telegraphisch von Lyon her berufen wurde und dem dortigen Theater-Unternehmer, der ihm 12,000 Francs Gehalt zahlt, ein bedeutendes Abstandsgeld zahlen muss, welches natürlich die kaiserliche Operncasse übernehmen und ausserdem das Capellmeister-Gehalt, das auf 9000 Frcs. fixirt ist, für ihn erhöhen muss.

Hainl ist ein ausgezeichneter Violoncellist und ein vorzüglicher Dirigent, was er durch die Leitung des Operntheaters in Lyon seit vielen Jahren bewiesen hat. Allein dass die hiesigen Blätter, auch die musicalischen, für Dietsch kein Wort zu sagen haben, dass einige von ihnen sogar die dritte Vorstellung als bei Weitem exacter und gelungener preisen — das charakterisirt den Zustand unserer Presse auf traurige Weise. Eine Art von Nemesis hat über die Fortsetzung der Vorstellungen gewaltet, da Fräulein Sax, welche die Helene (einst die Schöpfung von Sophie Cruvelli) singt, durch einen Fall auf der Treppe, als sie zu dem Begräbniss der nach langen Leiden verschiedenen Emma Livré fahren wollte, sich so verletzt hat, dass Verdi's Oper für's Erste wieder durch Auber's „Stumme von Portici" ersetzt werden muss. Verdi selbst ist nach erhaltener Genugthuung (!) von Paris abgereist.

Der Minister hat indess wenigstens so viel Gerechtigkeitsgefühl gehabt, Herrn Dietsch sein volles Gehalt (9000 Francs) bis zu Ende des Jahres zu lassen. Vom 1. Januar 1864 an aber ist seine Pension auf 3500 Francs festgesetzt, also noch nicht einmal auf die Hälfte seines bisherigen Gehalts. B. P.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 33. **KÖLN, 15. August 1863.** **XI. Jahrgang.**

Vor siebenzig Jahren.

II.

(Vergl. Nr. 32.)

Wir wollen die Erinnerungen an verschiedene Aussprüche philosophischer Schriftsteller der letzten Jahrzehende des vorigen Jahrhunderts über die Tonkunst noch durch einzelne Anführungen ergänzen, welche wir als musicalische Aphorismen geben, deren Geltung hauptsächlich auch durch die Aufrichtigkeit der Forschung gehoben wird, mit der jene Denker rein um der Kunst willen, fern von jedem persönlichen oder Coteriezwecke, ihre Ansichten darlegten.

Schiller (1794 in Nr. 298 der „Allg. Lit.-Zeit.") bemerkt, dass „die landschaftliche Natur, wenn sie der Dichter zu seinem Gegenstande wähle, den echten Künstler die strenge Nothwendigkeit oder Bestimmtheit in vielen Stücken vermissen lasse, in deren reinem Ausdrucke der grosse Stil bestehe, welcher Willkür und Zufall ausschliesse und in Verbindung mit der freien Selbstthätigkeit der Einbildungskraft in jedem wahren, schönen Kunstwerke unentbehrlich sei. Diese vollkommene Nothwendigkeit und Bestimmtheit, diese Einheit und Gesetzmässigkeit, die den echten Künstler allein befriedige, liege nun bloss innerhalb der menschlichen Natur. Nun gebe es zweierlei Wege, auf welchen die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden könne: entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen. Darstellung von Empfindungen ist aber das Eigene der Musik. In so fern bestände die symbolische Operation, die unbeseelte Natur in die menschliche zu verwandeln und dadurch jener den ihr noch mangelnden Charakter strenger Nothwendigkeit zu geben, in der musicalischen Behandlung. — Zwar sind Empfindungen ihrem Inhalte nach keiner Darstellung fähig, aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existirt wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Object hat, als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die Musik.

„In so fern die Landschafts-Malerei oder Landschafts-Poesie musicalisch wirkt, ist sie Darstellung des Empfindungs-Vermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur.

„In der That betrachten wir auch jede malerische und poetische Composition als eine Art von musicalischem Werke und unterwerfen sie zum Theil denselben Gesetzen. Wir fordern auch von Farben eine Harmonie und einen Ton und gewisser Maassen auch eine Modulation. Wir unterscheiden in jeder Dichtung die Gedanken-Einheit von der Empfindungs-Einheit, die musicalische Haltung von der logischen, kurz, wir verlangen, dass jede poetische Composition neben dem, was ihr Inhalt ausdrückt, zugleich durch ihre Form Nachahmung und Ausdruck von Empfindungen sei und als Musik auf uns wirke."

Friedr. Heinr. Jacobi (1781, „Allwill's Briefsammlung", S. 157): „Rufen Sie Sich die verschiedenen Namen, welche wir dem, was wir hörten, gaben, ins Gedächtniss zurück; wir nannten es schön, rührend, erhaben, majestätisch, himmlisch, göttlich, und keiner von uns meinte damit wohl etwas, was sich von den Saiten des Instrumentes ablöste und ihm vor den Ohren klänge, sondern die Empfindungen in seiner eigenen Brust, Empfindungen, welche nicht durch jedes Ohr in jede Brust mit denselben Tönen kommen, die wir also selbst erzeugten und die in keinem ganz dieselben waren. Hierüber werden wir ungefähr einig sein. — Aber nun, was die Töne selbst als blosse Töne angeht. Clavier und Stimme hörten wir wirklich. Dazu kamen in der Vorstellung die Flöten, Geigen und Hörner, welche wir in der Partitur lasen, und Ihnen brauche ich nicht zu sagen, welche Wirkung diese Begleitung auf unsere Einbildungskraft machte. Nehmen Sie für einen Augenblick an, alle diese Instrumente wären gegenwärtig gewesen, und hernach denken Sie das menschliche Ohr sich weg; was bleibt? — Nichts als eine so oder

anders erschütterte Luft, kein Flöten-, Hörner-, Geigen- oder Clavierton. Alle diese verschiedenen Töne sind allein in Ihrem Ohr, und ihre mannigfaltigen Erscheinungen lösen sich in ein reines Vermögen, zu hören, als ihre erste Quelle, den Grund ihrer Möglichkeit, auf.... Der Ton ist offenbar ganz und allein in uns und bezeichnet nur eine Modification unseres reinen Vermögens, zu hören."

Chr. Friedr. Michaelis (1800. „Ueber den Geist der Tonkunst", II. Einleitung): „Es kann dem Menschen nicht gleichgültig sein, in welchem Zustande sich die Kunst befinde; denn er ist es ja selbst, die Menschheit ist es, die in den Darstellungen durch die Kunst und in den Beurtheilungen ihrer Werke sich selbst erkennt, sich selbst wiederfindet, den Grad ihrer Reife, der Ausbildung des Gemüthes, der Harmonie der sinnlichen und geistigen Kräfte wahrnimmt. In der Kunst sucht der edle Mensch sich selbst wiederzufinden, einen reinen Erguss aus dem höheren Wesen der Menschheit zu empfangen, das Streben seines besseren Selbst zu verkündigen, zu versinnlichen, ans Herz zu legen. Je weniger wir uns selbst nach unserem besseren Sein und Streben in den Kunst-Darstellungen wiederfinden, je weniger uns aus denselben die edlere Menschheit entgegenkommt, desto entfernter von ihrer Ausbildung ist die Menschheit entweder in ihrer Darstellungskraft oder in ihrer Empfänglichkeit für das Schöne und Erhabene noch geblieben. In der Tonkunst athmet die Menschheit, tönt und fühlt nichts als das menschliche Herz; denn wer dürfte die äusseren Bedingungen ihrer mannigfaltigen zauberischen Eindrücke mit dem tiefen Sinne ihrer Harmonieen und Melodieen selbt verwechseln? wer dürfte Harmonie und Melodie im Ernste ausser sich suchen? Die Musik ist in dem Gemüthe des Hörenden, seine Aufmerksamkeit, seine Fassungskraft, seine Reflexion bestimmt ihren Effect, sein Ideenspiel leitet ihren Eindruck.

„Ist nun die Tonkunst, wie jede schöne Kunst, nur innerhalb der gebildeten Menschheit, nur durch und für die gebildete Menschheit, so kann es keine Frage sein, ob sie wissenschaftliche Betrachtung und Cultur verdiene. Der Standpunkt der Freiheit ist es, auf welchen uns der Künstler setzt; er bewegt unsere Gemüthskräfte zu lebendiger harmonischer Thätigkeit und erregt unser Wohlgefallen an einer Darstellung, die wir uns auf seine Veranlassung selbst gebildet haben; er stellt uns in eine Welt, die sich uns nicht von aussen aufdringt, sondern aus unserer Einbildungskraft in unserem Geiste und Herzen aufgeht, ein Werk unserer Selbstthätigkeit ist; er erhebt uns in eine höhere Sphäre, in welcher wir uns als frei und selbsthandelnd erblicken, zur Selbständigkeit emporgerichtet finden. Wir beurtheilen die Welt, welche sich dem Schönheitssinne darbietet, aus dem Gesichtspunkte der Freiheit; wir lieben ihre Schönheit, bewundern ihre Erhabenheit, indem wir sie als das Gebilde unserer freien harmonischen und erhöhten Erkenntnisskräfte anschauen und wahrnehmen. Wir finden bei den Producten der schönen Kunst uns selbst in dem freien Spiel unserer mit dem Verstande zusammenstimmenden Einbildungskraft, also entbunden der Fesseln, welche die gemeine Ansicht der Wirklichkeit uns anlegt, erhaben über den Zwang des sinnlichen Eindrucks, im freien Fluge zu dem Höheren unserer sittlichen Bestimmung. Trägt also der Tonkünstler zur sittlichen Bildung des Menschengeschlechtes bei, so ist auch die wissenschaftliche Untersuchung der Musik nothwendig. Die Regeln für die Kunst sollen aber keineswegs erkünstelt oder erklügelt, sondern selbst nur aus den schönsten Werken abgeleitet sein; sie können auch dem wahren Kunst-Genie keinen Zwang anthun, denn dieses entdeckt sie bald in sich selbst, bedarf ihrer aber, um vor Abwegen bewahrt zu werden. Sie wissenschaftlich zu erkennen, ist Sache der nach Wahrheit und Gewissheit strebenden Vernunft; es ist aber auch von der grössten Wichtigkeit, wenn von dieser wissenschaftlichen Erkenntniss die Aufsicht über die fortschreitende Cultur und zweckmässige Ausübung und Anwendung der Musik abhängt. Vernachlässigung aller wissenschaftlichen Aufsicht über die schöne Kunst führt die Ausartung und endlich den gänzlichen Verfall derselben herbei.

„Die Musik ist freilich keine Wissenschaft, welche den Verstand mit Kenntnissen bereichert, seine Begriffe bestimmt und berichtigt, ihm Belehrung und tiefere Einsicht verschafft: sie ist eine Kunst, deren Werke nicht durch Begriffe, sondern durch Anschauungen und Gefühle aufgefasst werden. Die Musik setzt keine einzelne Gemüthskraft des Menschen, sondern sein ganzes Wesen in Bewegung, sie wirkt durch den äusseren Sinn auf den inneren und regt durch die Einbildungskraft den Verstand und die Vernunft auf, welche den sinnlichen Eindrücken und ästhetischen Bildern eine höhere Bedeutung zu geben bestrebt ist. Sie greift also durch ein harmonisches Spiel der Gemüthskräfte den ganzen Menschen an, durchdringt sein Innerstes vollständig, beschäftigt ihn mit seinen inneren Empfindungen, Einbildungen und Ideen, entzieht ihn so immer mehr der Aussenwelt und gibt ihm dadurch eine Art von Selbstgelassenheit und Selbständigkeit, einen Zustand, in welchem er über sich selbst mehr Macht gewinnen lernt. Der Tonkünstler eröffnet dem Zuhörer eine Welt, die nur entzückt, weil sie durch freie Einbildungskraft vorgebildet ist und nachgebildet wird: eben darum erscheint sie voll Kraft und Leben; sie existirt nicht ausser dem Menschen in dem Bau und der Bewegung der Instru-

mente, sie lebt und webt im Geiste, in der anschauenden Einbildungskraft und in dem fühlenden Herzen; sie erscheint nicht als etwas Festgesetztes, Bestehendes, wie es nun einmal ist, nicht im Sein, sondern in einem Werden, in einer regen, lebendigen Mannigfaltigkeit. Dem ästhetischen Sinne ist die Musik nicht ein belästigender Eindruck auf den Sinn des Gehörs, kein beschwerlicher Nervenreiz, keine gewaltsame Erschütterung, auch keine blosse Ausfüllung und Eintheilung der Zeit: nein, sie ist ihm das Werk schöner und also auch freier Kunst; sie erscheint ihm also auch nicht in ihrer seine eigene Freiheit beschränkenden oder hemmenden Eigenschaft, nicht als eine Menge eindringender fremdartiger Bewegungen, welche den Geistesflug aufhalten und zurückdrängen: Werk und Ausdruck der Freiheit ist dem gebildeten Geschmacke die gute Musik; sie erscheint ihm unter dem Bilde des Lebens, als Ausdruck charakteristischer Thätigkeit, als hervorgehend aus der Fülle des Herzens und der Einbildungskraft; sie erhebt und belebt das Gemüth, anstatt es zurückzuhalten, setzt es in Aufschwung zu hohen Gedanken und Empfindungen."

Derselbe (II., S. 120): „Durch die Absicht, mit der Tonkunst zur Veredlung der Empfindungen und Gesinnungen beizutragen, wird dem Schaden entgegengearbeitet, welcher aus der seichten Behandlung der Musik, als eines blossen Zeitkürzungs-, Belustigungs- und Erwerbsmittels, entspringt. Der Componist lasse sich also nicht zum Fabricanten erniedrigen, sondern folge bloss seiner inneren Begeisterung; der Virtuose hüte sich vor der Eitelkeit, die sich nach dem verdorbenen Modegeschmacke bequemt, und folge bloss seinem Ideale von wahrer, lauterer Kunstvollkommenheit; der Musikfreund höre mit Auswahl, mit Mässigung und zur günstigen Zeit, in unbefangener, freier Stimmung, bediene sich der Musik zur Stärkung und Erholung, noch mehr zur Erhebung und Belebung, ermüde sich nicht durch die Menge und Mannigfaltigkeit, oder durch die ekelhaft häufige Wiederholung ihrer Stücke. Nur der Wechsel zwischen dem leichten Spiel mit Empfindungen und Phantasieen und zwischen dem ernsten Geschäfte mit Gedanken und Grundsätzen wird den Menschen auch in der Musik vor Ekel, Langerweile und moralisch-nachtheiliger Verstimmung bewahren.

„Die Uebereinstimmung in den Gefühlen wird nun zwar bei den Geschmacks-Urtheilen, welche das Schöne und das Erhabene betreffen, als nothwendig und allgemein vorausgesetzt und erwartet, und sollte also den so genannten ästhetischen Gefühlen immer eigen sein; dass sie aber so oft vermisst wird, ist vielleicht aus folgenden psychologischen Gründen zu erklären. Bei den ästhetischen Gefühlen kommt auf die stärkere oder schwächere, schnellere oder langsamere Thätigkeit der Vernunft und Einbildungskraft im Auffassen und Zusammenfassen, im Erweitern und Begränzen der Vorstellungen und im Herbeiführen verwandter Ideen sehr viel an; und die Wirkung der Natur oder der Kunst auf das Gemüth ist ausgebreiteter oder eingeschränkter, lebhafter oder matter, angenehmer oder unangenehmer, edler oder gemeiner, je nachdem die beigesellten Vorstellungen von weiterem oder engerem Umfange, mehr oder weniger lebendig und erhaben, in grösserem oder geringerem Grade den Neigungen und idealischen Forderungen angemessen sind. In diesem Herbeiführen passender Neben-Vorstellungen, in dieser Erweiterung der Einbildungskraft über die Gränzen der gemeinen Wirklichkeit zum Anschauen und Bilden einer veredelten, gleichsam vergeistigten Sinnenwelt, in dieser Erhebung vom Sichtbaren zum Unsichtbaren und in dem schnellen Uebergange von dem Uebersinnlichen zu dem Sinnlichen sind die Fähigkeiten der Menschen, theils von Natur, theils durch Erziehung und Lebensart sehr verschieden. Der Künstler nun scheint, dem ersten Anblicke nach, bei dieser Verschiedenheit der Gemüthsfähigkeiten doppelte Sorgfalt anwenden zu müssen, um den Zweck seines Werkes nicht zu verfehlen. Aber eine genauere Untersuchung lehrt, dass ängstliche Rücksichten auf die verschiedenen Ansprüche, und dass die kleinlichen Bestrebungen, Allen ohne Ausnahme zu gefallen, ihm nicht nur seine Arbeit unendlich erschweren und die freie Ausführung derselben unmöglich machen, sondern auch eher ein missgestaltetes, aus tausenderlei beliebten Zierathen zusammengesetztes, abenteuerliches, als ein edles, in sich selbst vollendetes Kunstwerk hervorbringen würden."

Zum Schlusse bemerken wir nur noch, dass derselbe Aesthetiker (C. F. Michaelis) auch schon eine ziemlich bestimmte Ansicht über das rein-musicalisch Schöne hatte, das Ed. Hanslik in seiner bekannten vortrefflichen Schrift als den eigentlichen Inhalt der Musik zu erweisen strebt. Man vergleiche in dieser Beziehung die schon in der vorigen Nummer auf S. 251, Sp. 1 angezogene Stelle und dazu folgende:

„Ueberdies beschränkt sich die Musik nicht auf blossen Gefühls-Ausdruck und gefällt nicht bloss wegen der Schönheit in dem Spiele der Empfindungen, die sie ausdrückt, und wegen der Wahrheit dieses Ausdrucks: sondern in dem blossen Spiele der Wahrnehmungen durchs Gehör, in der blossen zwanglosen Regelmässigkeit der Töne, wie sie einander entsprechen, leicht dahin fliessen oder mit Bestimmtheit sich an einander schliessen und ein zusammenhangendes Ganzes bilden, liegt ein Grund des

[*]

Wohlgefallens, eine Quelle der Schönheit, deren man sich früher bewusst wird, als man an den Ausdruck eines gewissen Gemüthszustandes denken kann."

Pariser Briefe.

[Tod und Begräbniss von Emma Livry — Madame Damoreau-Cinti — Emil Prudent — *La fausse Magie* von Grétry — *L'Anneau des Nibelungen* — Die Orpheonisten.]

Den 12. August 1863.

Am 29. Juli bewegte sich ein Leichenzug vor meinen Fenstern vorbei, dessen letzte Reihen noch die Strasse Notre Dame de Loretto füllten, als die Spitze bereits den Kirchhof vom Montmartre erreicht hatte. Eine dichtgedrängte Menge bildete in den Strassen Spalier und liess in feierlicher Stille und mit sichtbarer Theilnahme den Zug vorüber wallen. Dass vier junge Mädchen in weissen Gewändern die Enden des Leichentuches hielten und ein frischer Kranz den Sarg zierte, bekundete hinlänglich, dass er eine zu früh geknickte Blüthe umschloss. So war es auch: es war die unglückliche Emma Livry, die man begrub. Im November vorigen Jahres auf der Bühne der grossen Oper waren ihre Kleider von der Flamme ergriffen worden und jetzt, als sie von ihren langen und furchtbaren Leiden allen Anzeichen nach genas, endete wider alles Erwarten der Tod die Qualen, die sie über acht Monate lang mit wunderbarer Geduld und Ergebung getragen hatte.

Am 15. Juli, gerade acht Monate nach dem Unglücksfalle, konnte man sie erst aus den Zimmern des vierten Stockes, welche sie in der Strasse Lafitte mit ihrer Mutter bewohnte, herab in den Wagen bringen. Sie fuhr mit ihrer Mutter, dem Doctor Chateau und einer Nonne, die ihre Pflegerin war, nach Neuilly, wo in dem Schlosse von Villiers, wo Guizot lange Zeit gewohnt hatte, Zimmer für sie bereitet waren. Erfrischt und ganz glücklich im Anblicke des blauen Himmels, der ihr so lange versagt war, athmete sie wieder auf, und zum ersten Male seit jenem unheilvollen Tage, der sie aufs Lager warf, zog Lust zum Leben wieder in ihr Gemüth ein. Aber da änderte sich plötzlich die milde Luft durch rauhe Temperatur, eine gefährliche Krisis fasste ihren schwachen Körper, und am Sonntag den 26. Juli verschied sie nach einem kaum merklichen Todeskampfe in den Armen ihrer Mutter und des Doctors Nélaton, der während der ganzen letzten Nacht nicht von ihrem Bette gewichen war.

Emma Livry war kaum zwanzig Jahre alt. Seit ihrem ersten Auftreten als „Sylphide" am 30. October 1858, sie war damals sechszehn Jahre alt, erkannte man in ihr die Erbin der genialen Tänzerin Marie Taglioni. Ihre Leistungen in dem Ballet *Le Papillon* bestätigten diese Erwartungen vollkommen. Die Oper „Herculanum" wurde hauptsächlich durch das eingeschaltete Ballet gehalten, in welchem sie tanzte; zuletzt studirte sie die Rolle der Fenella in der „Stummen von Portici". In einer der Proben zu dieser Oper, am 15. November v. J., ergriff sie das schreckliche Geschick.

Die Achtung und Theilnahme, welche sich für sie schon bei ihrem Leben und in so hohem Grade bei ihrem Tode zeigte, galt nicht bloss ihrem Talente und — man kennt ja die Vorurtheile der Welt — noch weniger ihrem Stande, sondern hauptsächlich der Tugend und wahren Religiosität, welche das schöne junge Mädchen beseelten. Darin fand sie denn auch die Kraft, die unsäglichen Schmerzen zu ertragen, so dass sie in Milde und Geduld ihren Umgebungen wie eine Heilige erschien. In ihrem kleinen Zimmer hingen nur zwei Bilder, ein Christus am Kreuze und das Portrait ihrer Lehrerin mit der schönen Unterschrift: „*A Emma Livry. Faites-moi oublier, ne m'oubliez pas! Marie Taglioni. Janvier 1860.*"

Bei den Exequien in der Kirche Notre Dame de Loretto wurde ein *Libera* und ein *Pie Jesu* von Panseron und ein *De profundis* unter der Leitung von Vauthrot, dem Chor- und Gesang-Director der grossen Oper, gesungen. Die beiden ersten Gesänge (für vier Männerstimmen) wurden von sämmtlichen ersten Sängern der grossen Oper ausgeführt. Eine Menge von Leidtragenden aus den ersten Ständen und der gesammten Künstlerschaft von Paris waren gegenwärtig, z. B. der Generalsecretär des Ministeriums des kaiserlichen Hauses und der schönen Künste, der Director der Administration der Theater, der Director der Oper, der Fürst Poniatowski, Auber, Baron Taylor u. s. w., die Damen Taglioni, Rosati, Petipa und fast alle vom Ballet, die Sängerinnen Gueymard, Vandenheuvel u. s. w. Rührend war besonders auch der Schmerz des Pompiers Müller, der die Unglückliche aus den Flammen gerissen und selbst dabei gefährlich verwundet worden war.

Eine unabsehbare Menge war dem Zuge vorausgeeilt und hatte sich um das Grab aufgestellt; ja, das Gedränge war hier so gross, dass die Sänger sich nicht zusammen halten konnten und darauf verzichten mussten, der in den Schooss der Erde Gesenkten ein letztes Lied zu weihen. Viele von den Letzten im Zuge, wie Baron Taylor und die Damen Taglioni, Rosati, Plunkett und andere Künstlerinnen waren gezwungen, den Verlauf der Menge abzuwarten, um sich der letzten Ruhestätte der jungen Kunstgenossin nähern zu können.

Und doch machte dieses Hinzuströmen der Bevölkerung einen merkwürdigen Eindruck auf den denkenden Beobachter. Wer war es denn, den man hier begrub? Zu

wessen Grabe drängten sich Tausende von Frauen und Männern, um die letzten Abschiedsworte zu hören, die an dieser Stätte gesprochen wurden? Und wer sprach sie? Es war eine Tänzerin, die man begrub und für die in der Kirche ein feierliches Amt gehalten wurde, und es war der Director des Opern-Ballets, der durch seine Rede Allen, die sie vernehmen konnten, das Herz bewegte. Wie lange ist es denn her, dass Schauspielern nur ein ehrliches, geschweige denn ein so feierliches Begräbniss gestattet wird?

Dass der unheilvolle Brand die arme Livry in einer Probe der „Stummen von Portici" ergriff, erinnert mich daran, dass die erste Darstellerin der „Elvira" in derselben Oper, Madame Damoreau-Cinti, Ende Februar dieses Jahres, an dem fünfunddreissigsten Jahrestage der ersten Aufführung jener Oper, auch begraben worden ist. Diese „Stumme" hat etwas Verhängnissvolles an sich!

Mit der Damoreau ist übrigens eine der feinsten und gebildetsten Sängerinnen und — was noch schwerer zu ersetzen ist — Gesanglehrerinnen vom Schauplatze abgetreten. Lange Zeit in glücklicher und glänzender Lage, trafen auch sie zuletzt schreckliche körperliche Leiden, denen sie in ihrem dreiundsechszigsten Jahre, am 26. Februar d. J., erlag. Sie war am 6. Februar 1801 geboren und kam schon am Ende ihres siebenten Jahres als Gesangschülerin auf das Conservatorium in Paris, wo sie dann auch Clavier- und Harmonie-Unterricht erhielt. Schon im Jahre 1816 brachte sie der berühmte Garcia auf die italiänische Opernbühne; 1825 trat sie zum ersten Male in der grossen Oper auf, bei welcher sie zehn Jahre blieb und dann zur komischen Oper überging. Im Jahre 1841 zog sie sich, obwohl stets noch hochgefeiert, mitten aus ihren Triumphen von der Bühne zurück und nahm eine Gesang-Lehrstelle am Conservatorium an, der sie zwanzig Jahre lang vorstand. Sie war die erste Dame, welche — wenigstens als Lehrerin einer ersten Classe — in das Professoren-Collegium der Anstalt aufgenommen worden war. Sie hatte keine grosse Stimme, war aber der Technik beider Schulen, der italiänischen und französischen, vollkommen Meisterin. Reinheit, Correctheit und Eleganz bis zur kühnsten Virtuosität waren ihre Vorzüge als Sängerin. Ihre Tonleitern perlten, wie die eines rein gestimmten Claviers. Dabei spielte sie sehr gut Piano und begleitete vortrefflich.

Auch seinen grössten Clavierspieler hat Frankreich verloren. Emile Prudent starb nach einem kurzen Krankenlager am 14. Mai. Er war zu Angoulême den 3. Februar 1817 von armen Eltern geboren und hiess eigentlich Racine Gaultier. Sein Vater war Clavierstimmer und zog, als die musicalischen Anlagen des Sohnes sich zeigten, nach Paris, wo er gewissenhaft für seine Erziehung sorgte und ihn auf das Conservatorium brachte. Als Schüler Zimmermann's erhielt Prudent 1831 den zweiten und 1833 den ersten Preis im Clavierspiel. Nach seines Vaters Tode war er gezwungen, vom Unterrichtgeben zu leben, und musste sogar öfter des Winters in Gesellschaften zum Tanze aufspielen. Ein Concert, das er mit Unterstützung von Freunden zu Stande brachte, trug ihm nichts ein, als Schulden. Da entschloss er sich, das theure Leben in Paris daran zu geben, zog sich nach seiner Vaterstadt zurück und legte sich mit so ausdauerndem Fleisse auf das Clavierspiel, dass er eine Lähmung im Arm bekam. Glücklicher Weise verschwand sie bald wieder, und nun liess er sich in Nantes nieder, nachdem er, voll Vertrauen auf seine erlangte Virtuosität in die Zukunft blickend, sich in Angoulême verheirathet hatte. In Nantes wurden seine Stunden sehr gesucht und gut bezahlt, so dass er es bald wagen konnte, wieder nach Paris zu ziehen.

Prudent gehörte also nicht zu den Künstlern, denen ihre Laufbahn durch äussere glückliche Verhältnisse geebnet wurde, er hatte im Gegentheil mit der Ungunst der Umstände zu kämpfen, und was er geworden, verdankt er seinem Fleisse und seinem festen Charakter. Bis zu seinem letzten Augenblicke war er ohne alle öffentliche Anstellung auf den Ertrag seiner Concerte und Compositionen und hauptsächlich seines Unterrichts angewiesen. Noch im vorigen Jahre hatte ihn Auber zu einer Professur am Conservatorium vorgeschlagen, ohne damit durchdringen zu können. Im Spiel und in der Composition war Thalberg sein Vorbild. Von den vielen Salon- und Modestücken, die er geschrieben, wird ihn schwerlich eines oder das andere lange überleben, am ersten vielleicht einige Etuden. Das ernsteste Werk, das er herausgegeben, war ein *Concert symphonique* für Piano und Orchester, welches aber auch nicht über die Gränzen von Frankreich gedrungen ist.

Als Spieler war er zwar nicht, wie die Franzosen rühmen, das Haupt der französischen Schule, denn wo ist überhaupt diese französische Schule, da alle grossen Pianisten unserer Zeit Nicht-Franzosen sind? aber er war jedenfalls der erste Franzose, der sich in der Virtuosität, nicht aber an Genie, den berühmten Fremden, einem Thalberg, Liszt, Dreyschock, Jaell, Clara Schumann u. s. w. u. s. w. zur Seite stellen konnte.

Aus der musicalischen Gegenwart ist nicht viel zu berichten. Die Operntheater halten sich aus Mangel an Neuem an Wiederholungen und Hervorholungen des Alten, und zwar mitunter des guten Alten. So hat z. B. Hérold's „Zampa" wieder oft die Räume des Theaters der komischen Oper gefüllt, und vor Kurzem hat dasselbe Theater sogar wieder einmal nach einer Oper von Grétry gegriffen, und nicht ohne Erfolg.

Es war dies „*La fausse Magie*", Text von Marmontel; im Jahre 1775 zuerst aufgeführt, hatte diese Oper im Jahre 1828 eine Wiederaufnahme erlebt. Sie war also vor 88 Jahren entstanden und vor 35 Jahren zum letzten Male gehört worden. Aber die Werke des Genies sterben nicht, sie schlafen nur oft eine lange Epoche hindurch, bis eine Zeit kommt, wo man durch die neuen, erst überraschenden, nachher banal gewordenen Modeformen übersättigt, zu ihnen zurückkehrt und den Werth des Inhalts, der Gedanken, welche die altmodische Form unvergänglich beleben, mit Verwunderung schätzen lernt. Dahin gehört, was man sich von der Sängerin Madame Penco erzählt. Cimarosa's köstliche Oper *Il Matrimonio segreto* war in Italien dermassen vergessen, dass die genannte Sängerin, als sie hier vor zwei Jahren die Partie, die ihr darin übertragen, studirte, ganz naiv erklärte: „Wie merkwürdig! Ich habe nie etwas von dieser Oper gehört, aber die Musik kommt mir wunderschön vor!"

Es ging beinahe ganz Paris, mit Ausnahme der ältesten Leute, eben so, als die Direction der komischen Oper in einer Art von Verzweiflung im Jahre 1840 Grétry's *Richard Coeur de lion* wieder auf die Bühne brachte; die veralteten Formen erschienen der Generation, die sie nie gehört hatte, neu, und die Melodieen klangen ihr sogar besser, als die neuen. Die Oper zog, eben so neuerdings *Zémire et Azor*; dazwischen erlebten auch die wieder hervorgeholten *Le Tableau parlant, L'Amant jaloux* und *L'Epreuve villageoise* mehrere Vorstellungen, doch kam ihr Erfolg dem der beiden genannten Opern nicht gleich.

Die jetzt am 16. Juli gegebene *La fausse Magie* fand beim Publicum, besonders aber bei den Musikern und gebildeten Dilettanten, eine sehr gute Aufnahme. Gleich die Ouverture verräth einen Stil, der sich als dem Componisten eigenthümlich kennzeichnet und uns nicht in trivialen Tanz-Melodieen hundert Mal Gehörtes als neue Composition einschmuggeln will. In der ganzen Oper offenbart sich das glückliche, natürliche Talent Grétry's, die leichte und naive Erfindung, die ohne Reflexion immer das Wahre und den richtigen Ausdruck trifft. Und nicht bloss im Lyrischen: nein, man kann sagen, dass Grétry auch da, wo er spricht, doch immer singt, und dies ist eine Gabe, mit welcher die Natur gar sehr zu geizen anfängt. Er war nichts weniger als ein gelehrter Musiker, Contrapunktist und Theoretiker — trotz seiner Schriften über Musik: aber er hatte den Instinct der schönen Form und der klaren Stimmführung, und das machte ihn in Verbindung mit dem Geschick zu charakteristischer Färbung zu einem dramatischen Musiker, der Tact und Gewandtheit genug hatte, um nie zu vergessen, dass die Melodie beim Gesange die Hauptsache ist. Die *Fausse Magie* enthält in dieser Beziehung wahre Meisterstücke, wie z. B. das Duett der beiden Alten, eine wahre Perle der melodisch-charakteristischen Komik, dann das Duett der beiden Liebenden, das Terzett und das Quartett als Finale des ersten Actes — ja, es ist keine Nummer in der ganzen Partitur, welche man geradezu schwach nennen könnte.

Eines ist aber meiner Ansicht nach bei solchen Wiederaufnahmen von Werken aus der Zeit der schönen Entwicklung der französischen National-Oper durchaus nothwendig: man muss sie gerade so geben, wie sie der Componist geschrieben hat, jeder Zusatz, so wie jede Aenderung ist vom Uebel, höchstens eine Verkürzung mag man sich hier und da erlauben. Darin fehlt man nun hier häufig, und so hörten wir denn gar in der *Fausse Magie* Posaunen, drei Posaunen sogar! Das ist doch zu arg. Eben so muss der Vortrag der Sänger auf die Manier, das heisst jetzt fast so viel als auf die Unart, des neueren Bühnengesanges ganz und gar verzichten; dass man alsdann eine vortreffliche Wirkung erreichen und verdienten Beifall ärnten kann, zeigten dieses Mal die Ausführung der Männerrollen, während Demoiselle Girard die schöne und an Zierathen hinlänglich reiche Arie durch Chargirung und widrige Kraftanstrengung verdarb. Ueber unsere jetzigen pariser Sängerinnen wäre überhaupt noch viel zu sagen, am Ende aber noch mehr über die Masse des urtheilslosen Publicums, das sich immer noch einbildet, den höchsten Gerichtshof über die Technik des Gesanges zu repräsentiren, und doch freches Geschrei und freche Pose wie wahnsinnig applaudirt! Und man irrt sehr, wenn man, wie das besonders auch im Auslande häufig geschieht, solche Applaus-Salven bloss der organisirten Claque in die Schuhe schiebt: es sind recht anständige Leute unter den Entzückten.

Um vom Alten auf das Neueste zu springen, erwähne ich einen Aufsatz der *Revue et Gazette musicale* (Nr. 28), der nichts Geringeres bespricht als — Wagner's „Ring der Nibelungen"! Zunächst hat es dieser erste Artikel — es drohen also mehrere — mit der Vorrede zu der Tetralogie und den Ansichten des Autors über die Aufführung zu thun. Dass da sattsamer Stoff zu Spöttereien für Kritiker aller Nationen, vollends aber für einen Franzosen, vorliegt, lässt sich freilich nicht läugnen*). Der Schreiber des Artikels geht aber keineswegs oberflächlich und mit Unkenntniss des Deutschen, wie das früher wohl Brauch bei den Franzosen war, zu Werke: er übersetzt ganze Stellen mit vollem Verständniss und sehr gewissenhaft, und beklagt nur, dass bei der riesigen Aufgabe, ein Gedicht von 12,000 Versen in einem dicken Bande von 445 Octav-

*) Vergleiche Nr. 29 der Niederrheinischen Musik-Zeitung: „Wagner's Nibelungen". Die Redaction.

seiten durchzulesen, Wagner's bizarre und aussergewöhnliche Schreibweise die herkulische Arbeit noch vergrössere. Dann kommt er auf das Vorspiel: „Das Rheingold", und übersetzt den Anfang der ersten Scene, nachdem er in genauer Dolmetschung die scenische Einrichtung angegeben, nach welcher „oben die Wasser des Rheines von rechts nach links fliessen, unten sich mehr in Nebel auflösen u. s. w. und drei Rheintöchter darin anmuthig umherschwimmen" — folgender Maassen:

*Woglinde. Wëia waga! Vogue, ô vogue, vogue vers le berceau! Wagalawëia, wallala, wëiala, wëia!**)

Wellgunde. Flosshilde, nage: Woglinde fuit u. s. w.

Flosshilde (plonge en bas) u. s. w.

Die ganze reizvolle, höchst poetische Neckerei der im Naturzustande im Wasser schwimmenden Rheintöchter nennt dann am Schlusse der boshafte, hoher Auffassung unfähige Franzose: „eine vereinigte Schwimm- und Gesangschule!"

Die Sängerfeste und Wettstreite der Orpheonisten — so nennen sich bekanntlich sehr bescheiden die französischen Liedertäfler — nehmen jetzt in Frankreich auch dermaassen überhand, dass es ein wahres Leid ist. Es gibt Dörfer, die einen Verein von so vielen Sängern haben, als Häuser im Dorfe sind. Der erste Uebelstand ist dabei, dass die Sänger unmusicalisch sind, und der zweite, dass die Compositionen für sie wie Unkraut wuchern. Denn mit Ausnahme einiger weniger Chöre von Adam, Halévy, Meyerbeer, Niedermeyer und Thomas würden deutsche Componisten, wie ein Mitglied des hiesigen Organisations-Präsidiums aller Orpheons, Camille de Vos, selbst sagt, gewahr werden, dass den Pianisten, Violinisten, Flötisten u. s. w., die sich mit so genannter Lieder-Composition beschäftigen, die ersten Elemente der Compositionslehre für mehrstimmigen Gesang gänzlich unbekannt sind. „Man kümmert sich nicht darum," sagt de Vos weiter, „den Geschmack des Publicums zu heben, man steigt mit ihm zu dem Trivialen herab, das, je ärger es ist, desto sicherern Erfolg schafft. So sind wir denn zu den äussersten Extremen in der Nuancirung des Ausdrucks, zu jämmerlichen Nachahmungen von Naturlauten, zu allen Ausschweifungen des schlechten Geschmacks gekommen. Effecte durch Brummstimmen sind schon gemein geworden, mit Sum, sum (*dzoum*) wird Bienen- und Hummelngesurr oder Windessausen dargestellt, ja, man studirt darauf, die Stimme des Schafes auszudrücken! Dann gibt es *crescendo* und *decrescendo*, wo es keinen Sinn hat, *pianissimo*, in welches auf einmal ein *fff* wie die grosse Trommel einschlägt. — Und nun die Wettstreite! Von der Wichtigkeit der Gesammt-Ausführung grosser Chöre haben unsere Orpheonisten noch gar keine Vorstellung. Die Städte, welche die Concurse veranstalten, fragen nicht nach der Kunst, nur nach den Medaillen und den Fahnen und den Kosten. Jeder Local-Componist fabricirt dann einen Chorgesang, dessen Vortrag unerlässlich ist: wie oft aber ist trotzdem, dass die armen Sänger sich schrecklich damit geplagt haben, der Chor nicht anzuhören, weil er überhaupt nicht singbar ist! An ein richtiges Verhältniss der vier Stimmen ist selten zu denken: der zweite Tenor und die Bässe sind meist nur dazu da, die Melodie, die der erste Tenor (gewöhnlich in kaum erreichbarer Höhe) kräht, mit einigen trivialen Accorden zu begleiten. Je mehr dieser schreit, je mehr wird der Ton hinaufgeschraubt, bis er am Ende versagt. Und doch gibt es besonders im Süden recht schöne Männerstimmen; allein der Geschmack ist bereits so verdorben, dass wir selbst Zeuge waren, wie ein kleiner Verein bei dem neulich abgehaltenen grossen Wettstreite in Nismes gar nicht beachtet wurde, „weil er — eine gute Composition schön und kunstgemäss vortrug!"

Nach einer so aufrichtigen Stimme über die Sängerfeste wird man wissen, was von den lobpreisenden Berichten in vielen öffentlichen Blättern über den herrlichen Fortschritt des Männergesanges in Frankreich zu halten ist.

B. P.

*) Ganz wörtlich, sogar mit Allitteration in *Weia*, *Waga*, *vogue* u. s. w., die jedoch wohl nur zufällig ist: „Weia, Waga, Woge die Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia, wallala, weiala weia!" (Rich. Wagner.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Sonntag und Montag (den 16. und 17. d. Mts.) wird Frau Ristori im Stadttheater die Medea und Maria Stuarda geben.

Am 6. und 7. September wird in Aachen ein grosses Sängerfest gefeiert werden; bei dem damit verbundenen Wettsingen werden auch Gesangvereine aus Antwerpen, Brüssel, Gent, Lüttich, Brügge, Namur u. s. w. concurriren.

Mainz. Wie man hört, beabsichtigt Herr Hoftheater-Director Tescher, der Pächter unseres Stadttheaters, die Vorstellungen schon am 25. August, dem Namenstage unseres Grossherzogs, zu beginnen.

Frankfurt a. M. Der bekannte Pianist Herr Mortier de Fontaine veranstaltet während dieser Saison in den benachbarten Bädern seine in vielen Städten Deutschlands mit grossem Beifalle aufgenommenen historischen Concerte. Diese Concerte bilden eine Uebersicht über die verschiedenen Stilarten der Kammermusik in der englischen, italiänischen, französischen und deutschen Schule von dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts bis auf unsere Tage.

Es heisst, dass bei Gelegenheit des Fürstentages in Frankfurt am Main die Sängerin Adelina Patti eingeladen worden ist, dort aufzutreten.

Die Süddeutsche Musik-Zeitung schreibt (Nr. 29): „Aus Magdeburg geht uns mit Bezugnahme auf die Besprechung des düsseldorfer Musikfestes und der daselbst aufgeführten Ode auf St. Cäcilia'-Tag von Händel die Mittheilung zu, dass dieses prächtige Werk schon auf dem magdeburger Musikfeste im Jahre 1856 unter Liszt's Direction zur Aufführung gekommen. Der schon früher nebst den Chorstimmen bei Heinrichshofen erschienene Clavier-Auszug ist wie die Instrumentation der Partitur von Ritter, der deutsche Text von Simon und Ulrici bearbeitet."

Wien, 4. August. In einer seiner schönsten und gediegensten Rollen, die sowohl in gesanglicher, wie nicht minder in schauspielerischer Beziehung über seine übrigen Kunstleistungen emporragt, als Arnold in Rossini's „Tell", eröffnete Theodor Wachtel ehegestern ein längeres Gastspiel im Hof-Operntheater. Die Verbannungsfrist von drei Jahren, seit der er die Hofbühne nicht betrat, hat ihm in der Gunst des Publicums, das sehr zahlreich vertreten war, nicht den geringsten Eintrag gethan, es verfolgte die an Glanzpunkten so überreiche Leistung des Gastes mit liebevollster Aufmerksamkeit und sichtlichem Entzücken und lohnte dieselben mit rauschenden, enthusiastischen Beifallsbezeigungen zu wiederholten Malen. Wachtel ist im Vollbesitz seiner seltenen Stimme unverkürzt geblieben. Dasselbe wunderbare Material mit seiner Tonfülle und Klangfarbe. Derselbe Schmelz, derselbe Reiz im verhauchenden Piano, dieselbe Kraft in seinem imponirenden Forte, und dies Alles gehoben von Feuer und Empfindung, adelte den Vortrag. Der Erfolg des Gastes war auch diesmal ein entschieden sieghafter.

Frau Csillag wird Ende August am Hof-Operntheater ein auf Engagement abzielendes Gastspiel eröffnen.

Am 9. Juli waren es siebenzig Jahre, dass Mozart die Oper „Die Zauberflöte" vollendet. Seitdem hat diese Oper in Wien allein 563 Aufführungen (vom 30. September 1791 bis 22. October 1795 200 Vorstellungen) erlebt.

In Botzen hat der „Musikverein" eine musicalische Bildungsanstalt unter der Direction von Nagiller errichtet; das Prüfungs-Concert der Schüler derselben erregte allgemeine Befriedigung. Im Ganzen wurden wöchentlich 56 Stunden Unterricht ertheilt, welchen 86 Schüler und Schülerinnen unentgeltlich erhielten.

Der Componist Joh. Dessauer hat Karlsbad verlassen, um einer Einladung der Schriftstellerin George Sand nach Frankreich zu folgen. Alte Bande der Freundschaft fesseln die beiden nun ergrauten Künstler, und das reizende Schloss Nohant, der Stammsitz der Dudevant, das um Aurora von je her alle bedeutenden Geister Frankreichs vereint sah, soll den beiden Befreundeten alte Erinnerungen hervorzaubern. Dessauer, der vor dreissig Jahren lange Zeit in Paris zugebracht hat, ist seither mit allen dortigen Künstlern, mit Halévy, Heller, Rossini, der Viardot-Garcia und vor Allem mit George Sand in ununterbrochener geistiger Verbindung und freundschaftlicher Correspondenz geblieben. (W. Recens.)

Ungeheures Aufsehen, schreibt man der augsb. A. Z. aus Rom, macht hier der ganz unerwartete Besuch des Papstes bei Franz Liszt. Letzterer verliess Mitte vorigen Monats nach einer Krankheit die Stadt und bezog einige Zimmer des jetzt verlassenen Dominicaner-Klosters bei der Kirche Madonna del Rosario auf dem Monte Mario, von wo man die entzückendste Aussicht auf das zu Füssen liegende Rom hat. Dort lebte er einsiedlerisch ganz seiner Kunst. Einige Prälaten berichteten davon dem heiligen Vater, und am letzten Samstage begab sich der Papst, nur begleitet von Msgr. de Merode, einem Kammerherrn und einigen Garden, nach der Madonna del Rosario, wo er erst sein Gebet verrichtete und dann bei dem berühmten Einsiedler erschien. Franz Liszt spielte vor dem Papste zwei ernste Compositionen, eine auf dem Harmonium, die andere auf dem Clavier. Als er geendet, dankte ihm Se. Heiligkeit auf das liebenswürdigste und schloss mit den Worten: „Es ist schön, dass Ihnen die Macht gegeben wurde, den Gesang höherer Sphären ertönen zu lassen; die schönsten Harmonieen hören wir zwar erst dort droben." Mit grosser Theilnahme besah sich der Papst verschiedene Gegenstände des Gemachs und bemerkte einen von einem Franzosen gefertigten Plan von Rom, dessen Ruinen, Monumente, Kirchen u. s. w. mit Bemerkungen des Autors versehen sind. Zufällig fiel der Blick des Papstes gerade auf das Kloster bei *S. Pietro in vincolis*, dem die Notiz beigefügt war: „Der kleine Mortara". (In dem genannten Kloster wird nämlich der kleine Mortara erzogen.) Der Papst lachte herzlich und sagte: „Es hat sich da jetzt wieder ein derartiger Judenstreit erhoben wegen einer zwischen einem Christen und einer hebräischen Frau geschlossenen Ehe. Man wird auch hierüber viel sagen und schreiben: aber der Papst fürchtet sich nicht!" Se. Heiligkeit unterhielt sich noch länger mit dem Künstler und verliess ihn, nachdem er ihm den apostolischen Segen gegeben.

Paris. Die Direction des *Théâtre lyrique* setzt grosse Hoffnungen auf die „*Troyens*" von Berlioz, welche bereits einstudiert werden und auf deren Inscenirung die äusserste Sorgfalt verwandt wird.

In London ist der berühmte Trompeten-Virtuose John Distin 70 Jahre alt gestorben.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 34. **KÖLN, 22. August 1863.** **XI. Jahrgang.**

Rückblick auf das diesjährige preussische Musikfest*).

Zum dritten Male ist in diesem Jahre in Königsberg ein dreitägiges Musikfest veranstaltet worden; die beiden ersten fanden, wenn wir nicht irren, 1859 und 1861 Statt. Der Bericht über dasselbe in der „Norddeutschen Musik-Zeitung" enthält sowohl über Rubinstein's Oratorium: „Das verlorene Paradies", als über die dortigen Musik-Zustände manches Interessante, das wir auszugsweise mittheilen wollen.

Das Fest fand in dem Allerhöchst dazu bewilligten, seit der Krönung prächtig erneuerten Moskowitersaale (über der Schlosskirche), der Tausende von Zuhörern fassen kann, Statt. Einen besonderen grossen Concertsaal besitzt Königsberg noch nicht. Das Programm für die drei Tage war folgendes:

I. Der hundertste Psalm von Händel. Neunte Sinfonie von L. van Beethoven. Walpurgisnacht von Mendelssohn.

II. Suite von Joh. Seb. Bach, *D-dur*. Tenor-Arie aus der Oper „Iphigenie" von Gluck, gesungen von Herrn Schild aus Leipzig. Clavier-Concert von L. van Beethoven, *G-dur*, vorgetragen von Ant. Rubinstein. „Nachtgesang". Männerchor von Fr. Schubert, mit Hornbegleitung. Ouverture zu „Anakreon" von Cherubini. Arie *Ah, perfido!* gesungen von Fräulein Bekky aus Berlin. Variationen für zwei Pianoforte von Robert Schumann, gespielt von den Herren Ant. Rubinstein und Ad. Jensen. „Das Glück von Edenhall", von Robert Schumann, für Männerchor mit Orchester.

III. „Das verlorene Paradies", Oratorium in drei Theilen (Text frei nach Milton), von Ant. Rubinstein (Op. 54).

Die Frau Prinzessin Anna von Hessen wurde bei ihrem Eintritte in den Saal mit dreimaligem Tusch und der Hymne „Heil dir im Siegerkranz" empfangen.

Die neunte Sinfonie wurde hier zum ersten Male mit einem grossen Chor aufgeführt, und wollte man den lebhaften Beifall nicht etwa dem Beispiele der applaudirenden Prinzess Anna zuschreiben, die dem letzten Satze, die Partitur in der Hand, mit grösster Aufmerksamkeit gefolgt war, so müsste man eben so sehr auf allgemeines, tiefes Verständniss Seitens des Publicums, wie auf vollkommene Ausführung des executirenden Personals schliessen können. Es trifft wohl Beides nicht ganz zu; wenigstens hat die Ausführung uns keineswegs durchweg befriedigen können, namentlich im ersten Satze. Hier fehlte es vorzugsweise an Deutlichkeit und nur zu oft auch an Reinheit. Auch das Ensemble war oft mangelhaft, und überall zu merken, dass die Spieler noch nicht recht zur Erkenntniss gekommen, dass und wie sie ein Ganzes bildeten. Selbst das Zeugniss, das sonst so gern gegeben wird: „es sei Alles gut gegangen", können wir nicht ertheilen, so sehr wir uns auch bewusst sind, dass damit sehr wenig gesagt sei. Man kam allerdings nicht aus dem Zusammenhange, dafür dirigirte Herr Laudien, der seine Leute wohl zusammen zu halten weiss, und Jeder that, was in seinen Kräften stand. Dafür gab es aber genug andere Mangelhaftigkeiten. Es ist dabei im Grunde dem Orchester keine Schuld beizumessen, es fehlt nicht an Fähigkeit, wohl aber an den so nöthigen Proben. Wenn es wahr ist, wie man erzählt, dass das Orchester zur Sinfonie nur vier oder gar nur drei Proben gehabt hat, so zeugt

*) Es ist nicht unsere Schuld, wenn wir erst jetzt auf das Musikfest in Königsberg zurückkommen; denn die betreffende Sendung vom 8. Juni ist uns — wahrscheinlich durch dortige so genannte Buchhändler-Gelegenheit — erst am 16. August zugegangen! Wir bemerken dies der Redaction der „Norddeutschen Musik-Zeitung" in Königsberg gegenüber, deren Streben wir seit ihrem Erscheinen unter der Redaction des Herrn August Pabst mit Theilnahme verfolgt haben und ihr den besten Fortgang wünschen. Die Redaction.

das wahrlich von keiner übermässigen Pietät für die Riesenschöpfung des genialsten Instrumental-Componisten.

Auf die unglaublichen Schwierigkeiten der neunten Sinfonie wurde Mendelssohn's Walpurgisnacht vom Chor und Orchester mit sichtlichem Behagen ausgeführt, und so fehlte diesem Theile des Abends auch nicht das Gelingen. Durchweg waren Chor, Orchester und Soli befriedigend, wobei unter den letzteren Herr Simons glänzte.

Die Bach'sche Suite ist ein Cabinetsstück wunderbarer Polyphonie und die Ausführung kann im Allgemeinen eine recht gute genannt werden. Fräulein Bekky sang die Beethoven'sche Scene sehr gut und geschmackvoll, aber nicht mit sehr grosser Wärme, die wir überhaupt bei dieser Dame vermissten. Der Glanzpunkt des zweiten Tages war das Concert von Beethoven, vorgetragen von Ant. Rubinstein. Von Technik zu sprechen, geben wir von vorn herein auf, da das bei diesem Künstler ein völlig überwundener Standpunkt ist, ein mit Unfehlbarkeit beherrschtes Mittel zur Erreichung künstlerischer Zwecke. Das Concert wurde in allen Punkten vollendet gespielt, und die eingelegte Cadenz gehörte zu dem Geistvollsten, was in dieser Beziehung je geleistet ist.

„Das Glück von Edenhall" gehört zu den weniger bedeutenden Compositionen Schumann's und konnte daher auch keinen hervorragenden Platz in dem Concerte einnehmen.

Der dritte Tag brachte „Das verlorene Paradies", grosses Oratorium (frei nach Milton), componirt von Ant. Rubinstein, unter Direction des Componisten.

Der Virtuose *par excellence* zeigte sich uns als geistvollen Componisten und trefflichen Dirigenten. Sein Oratorium gehört offenbar zu den bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart; freilich muss man nicht den Maassstab eines Händel, Haydn und Mozart anlegen. Aber unter den Schöpfungen der neuesten Aera steht dieses Werk wohl hervorragend da. Es würde unendlich gelungener sein, hätte der Componist seine Arbeit einer sorgfältigen Feile unterworfen. Es läuft neben überaus Schönem manches höchst Unbedeutende und manches nach unserer Ansicht Verwerfliche mit unter. Was die Factur anbetrifft, so finden wir solche vollständig abweichend von der Weise unserer alten Classiker: die Massen werden nicht zur Entfaltung grossartiger polyphoner Stimmführung, sondern meistens als Füllstimmen benutzt. Contrapunktische Formen finden wir selten, und wo sie vorkommen, verlieren sie sich bald wieder, ohne dass es zu einer erschöpfenden Behandlung des Thema's kommt.

Wir finden auch jene romantische Eigenthümlichkeit wieder: waghalsige Keckheit in der Harmonie und Zaghaftigkeit im Contrapunkte, dabei überall gewandte Instrumentation, mitunter sogar raffinirte und nicht immer sehr ästhetische.

Im zweiten Theile (Schöpfung), nach Erschaffung der Sonne, ist es wohl nicht recht würdig, zu dem Chor:

> Glanzfülle umfliesst
> Das weite All,
> Ein Strahlenmeer ergiesst
> Tönenden Schall!
> Sonnenzünder,
> Weltengründer,
> Wunderbar sind Deine Werke
> Immerdar!

die grosse Trommel in solche Thätigkeit zu setzen, als gelte es, die Schlacht von Vittoria in Scene zu setzen. Wären solche Sachen aus dem Werke entfernt, es könnte für das Meisterstück unserer Zeit gelten, denn es gibt der grössten Schönheiten unendlich viele darin. Von wahrhaft elektrisirender Wirkung war der prachtvolle Schluss-Chor des ersten Theiles:

> Freudensang erfülle rings die Welten,
> Von gold'ner Harfe rauschet, Lobgesänge!

der das gesammte Publicum zu einem wahren Enthusiasmus hinriss. Solcher Glanzpunkte hat das Werk unzählige, und wir können den Gedanken nicht aufgeben, dass es einem Componisten von solcher Begabung nicht so an Objectivität fehlen kann, um die Schwächen seines Werkes als solche zu erkennen und zu entfernen. Am Schlusse wurde der Componist, der sich auch als gewiegten Dirigenten bewährt hatte, durch unendlichen Beifall, Tusch und Ueberreichung eines Lorberkranzes gefeiert.

Ein Vergleich dieses Musikfestes mit dem von 1861 (dem zweiten) ergibt allerdings einen respectablen Fortschritt, aber wir können die Naivetät derer nicht unerwähnt lassen, die unsere Musikfeste mit den rheinischen zu vergleichen unternahmen. Man werfe einen Blick auf die Zahlenverhältnisse des düsseldorfer Festes und verstumme! Der Abstand ist ein so ungeheurer, dass er nothwendiger Weise noch andere Ursachen haben muss, als die blosse Neuheit derartiger Unternehmungen in unserer Provinz, und dem ist wirklich so. Auch bei uns hätte das Resultat ein ganz anderes sein können und müssen. Die Cardinal-Ursache alles Mangelhaften und alles Ungehörigen ist die, dass das Fest den Charakter eines rein persönlichen Unternehmens hatte. Von der musicalischen Akademie konnte es immerhin ausgehen, aber dass deren Ober-Vorsteher überall ganz allein als Entrepreneur auftrat, war nur zu sehr geeignet, die Eigenschaft eines grossen Musikfestes zu verwischen. Ein solches muss nothwendig von einem Fest-Comite ausgehen. Welch ein Beweggrund vorlag, hierin von dem Gebrauche der Gegenden abzuweichen, in denen Musikfeste bereits eingebürgerte Unternehmungen sind, ist nicht abzusehen.

Ein Comite auch in Königsberg zusammen zu bringen, konnte nicht schwer sein, und welche ganz andere Gestaltung das der Sache gegeben hätte, ist handgreiflich. Ein Mensch, und wäre er ein Halbgott, kann nicht Alles besorgen, wenigstens nicht Alles gut, worauf es doch wesentlich ankommt.

Warum war jeder von der Mitwirkung an dem Musikfeste ausgeschlossen, der nicht Mitglied der Akademie oder des Männer-Gesangvereins ist? Gibt es nicht etwa in Königsberg Leute genug von bedeutender musicalischer Bildung, die aber ihre Gründe haben, den beiden genannten Vereinen nicht beizutreten? Hat man Schritte gethan, die grösseren Städte, wie Elbing, Danzig, Thorn u. s. w., zur Theilnahme am Feste anzuregen? und warum waren diese Schritte ohne Erfolg? — Das alles sind Punkte, die in unmittelbarem Zusammenhange mit der Comite-Frage stehen.

Oder ist der Empfang der Frau Prinzessin von Hessen mit der Hymne etwa kein Verstoss? Was soll es für einen Sinn haben, eine Frau mit den Worten anzusingen: „Heil Dir im Siegerkranz, Herrscher des Vaterlands!"?

Die Besetzung des Orchesters war *in quali et quanto* eines grossen Musikfestes unwürdig. Wenn die hiesige Local-Kritik behauptet, das Orchester sei so gut und so zahlreich gewesen, als es sich beschaffen liess, so verräth das einen erstaunlichen Mangel an Localkenntniss. Das Orchester hätte sich sehr wohl noch einmal so stark und noch einmal so gut besetzen lassen. Es fehlte die ganze Hünerfürst'sche Capelle nnd vom Theater-Orchester waren nicht zehn Mitglieder engagirt. Man wird es am Rheine kaum glauben, dass es der Geldpunkt und einzig und allein dieser gewesen, wesshalb das Orchester in einer für ein Musikfest allerdings sehr winzigen Zahl vertreten war: 26 Geigen, 8 Bratschen, 5 Bässe u. s. w., wobei noch zu berücksichtigen bleibt, dass darunter erstaunlich schwache Kräfte anzutreffen waren, die wohl nur als Statisten zählen konnten. Es wäre ein Leichtes gewesen, die Zahl der Streich-Instrumente zu verdoppeln (ohne Statisten hinzuzustellen); es hatte sich dabei nur um eine Mehr-Ausgabe von einigen Hundert Thalern gehandelt. Die Anzahl der Proben hätte ferner bedeutend vermehrt und vor allen Dingen besondere Quartett-Proben gehalten werden müssen, die jetzt sehr zu vermissen waren. Die Celli waren durchaus nicht befriedigend, und erst das Vorspiel unseres Hünerfürst hätte ihnen die nöthige Sicherheit und Tonfülle gegeben. Unter den Contrabässen war mindestens einer, dessen Unfähigkeit nur noch dem des zweiten Fagotts an die Seite zu stellen war. Der Chor der Holzbläser war unrein. Das alles erforderte gebieterisch Abhülfe. Aber man hatte die in der That nur angemessenen Forderungen der Anderen nun einmal zu hoch befunden — mithin blieb man dabei und liess Alles, wie es war, obgleich Manches im Orchester dann so ausfiel, dass selbst der überaus bescheidene und in seinem Urtheile so reservirte Rubinstein sich einiger unwilligen Aeusserungen zu seiner näheren Umgebung nicht enthalten konnte. Allerdings wäre es für eine Person ein bedenkliches Risico gewesen, eine Ausgabe von vielleicht 500—600 Thlrn. bei zweifelhaftem Erfolge zu machen. Aber warum war es nur eine Person? Bei einem grossen Comite wäre freilich die Ehre, aber auch das Risico getheilt gewesen. Da nun einmal von Ehre die Rede ist, müssen wir auch der hin und wieder laut gewordenen Ansicht gedenken, die executirenden Musiker Königsbergs hätten sich die Mitwirkung am Musikfeste zur Ehre rechnen und desshalb unentgeltlich spielen sollen. (!!) Und wozu? Zu einem allerdings höchst lobens- und anerkennungswerthen Unternehmen, dem aber durch geflissentliche Exclusion aller, die nicht zur Akademie oder zum Sängervereine gehören, die zu einem Feste so nothwendige allgemeine freudige Zustimmung und Theilnahme geraubt ist.

Alle Achtung und Anerkennung vor der unermüdlichen Thätigkeit, dem organisatorischen Talente und der Energie des Ober-Vorstehers der Akademie! Aber der Ansicht können wir uns den Thatsachen gegenüber nicht verschliessen, dass das Musikfest als solches nicht lange und nicht sorgfältig genug vorbereitet war. Darum im Jahre 1865 wieder ein Musikfest! Aber dann ein halbes Jahr vorher ein Comite bilden, Himmel und Erde in Bewegung setzen, um wo möglich alle Vereine und Kräfte der ganzen Provinz unter Einen Hut zu bringen und unter diesem Hut nicht nur Nothdürftiges, sondern Ausgezeichnetes zu leisten.

Die grossen Operntheater und die Schlag-Instrumente.

Hector Berlioz, der von Zeit zu Zeit unter pikanten Titeln — denn diese spielen ja in der ganzen Literatur jetzt eine Hauptrolle, zumal bei den Verlegern — seine zerstreuten Aufsätze in einen Band zusammenfasst, hat Herrn Richard Pohl zu einer deutschen Uebersetzung veranlasst, welche unter dem Titel „Gesammelte Schriften von H. Berlioz (Leipzig, 1863, in Lieferungen zu 10 Ngr. im Verlage von G. Heinze) in hübscher Ausstattung erscheint. Vom ersten Bande liegen uns zwei, vom zweiten eine Lieferung vor: sie enthalten Aufsätze aus *A travers Chants* und aus den *Soirées d'Orchestre*. Die Uebersetzung ist fliessend und liest sich recht gut; auch hat Herr Pohl hier und da erläuternde Anmerkungen hinzugefügt.

[*]

Der Inhalt der ersten Lieferung und eines Theiles der zweiten (S. 1—104) besteht in den so genannten „Studien“ über Beethoven's Sinfonieen, einer Arbeit über Beethoven's Fidelio und einigen kleineren Artikeln über Beethoven. Diese Aperçus hatten zu ihrer Zeit auf das französische Dilettanten-Publicum einen guten Einfluss und sind in so fern nicht ohne Verdienst; für deutsche Leser in unseren Tagen ist ihr Inhalt jedoch theils antiquirt, theils ganz unbefriedigend, namentlich was die poetischen Deutungen der Sinfonieen betrifft. Indessen, wenn die „gesammelten Schriften“ eine Uebersicht der gesammten musicalisch-schriftstellerischen Thätigkeit des geist- und kenntnissvollen Mannes geben sollen, so dürfen auch diese älteren Sachen nicht fehlen. Auch ist der Artikel über Fidelio weniger bekannt und enthält Lesenswerthes, nur darf man nicht ein tiefes Eingehen erwarten, wenngleich auf der anderen Seite Berlioz als Musiker doch immer von der leeren Phrasenmacherei unmusicalischer Literaten fern bleibt.

Neuere Aufsätze sind diejenigen, welche in der zweiten Lieferung von dem „gegenwärtigen Zustande der Gesangkunst“ und von Gluck's „Orpheus“ handeln, während die dritte Lieferung den Anfang der „Orchester-Abende“ enthält, in welche Berlioz wieder Vieles — namentlich das Novellistische — aus seiner „Musicalischen Reise durch Deutschland und Italien“ aufgenommen hat, deren erste Ausgabe (wie uns der Uebersetzer berichtet) vergriffen ist und deren vervollständigten autobiographischen Inhalt Berlioz nicht in einer neuen Ausgabe, sondern in seinen „Memoiren“ veröffentlichen wird.

Den Verfall der Gesangskunst schreibt Berlioz der übermässigen Grösse der Opernhäuser zu, dem System des Applaudirens, gleichviel ob bezahlt oder nicht, „dem Uebergewicht, das man der Ausführung über das Werk, dem Kehlkopfe über das Gehirn, der Materie über den Geist nach und nach immer mehr eingeräumt hat, und—leider nur zu oft auch der feigen Unterwerfung des Genies unter die Dummheit“, endlich auch der heutigen Instrumentation, deren Veranlassung er aber eben wieder auf die übermässige Grösse der Theater schiebt.

Nun, das ist alles allerdings schon oft gesagt, dennoch ist das, was Berlioz über die Gränzen des Raumes in Bezug auf den wahren Genuss des Musikhörens sagt, sehr wahr und lesenswerth. „Der musicalische Strom verliert seine Macht, wenn man eine gewisse Entfernung von seinem Ausgangspunkte überschreitet. Man hört dann zwar noch, aber man schwingt nicht mit. Und doch muss man mit den Instrumenten und den Singstimmen, durch die Schwingungen ihrer Töne erregt, gleichsam selbsttönend mitschwingen, um wahrhaft musicalische Eindrücke zu erhalten.“ — Eben so richtig schreibt er auch den zu grossen Räumen einen Theil der Schuld an der Unverständlichkeit des Textes zu. „Das dramatisch-musicalische Schaffen geht aus der Verbindung oder richtiger aus der innigsten Verschmelzung der Poesie und Musik hervor. Der melodische Ausdruck kann zwar an und für sich schon anziehend und fesselnd sein, er kann einen Reiz besitzen, der nur ihm eigen ist und lediglich von der Musik allein erzeugt wird [Davon ist bei Berlioz Act zu nehmen!]: aber seine Macht wird verdoppelt, wenn er den Ausdruck des Inhalts eines Gedichtes erhöht. Diese Vereinigung wird in zu grossen Räumen vernichtet“ u. s. w.

Zuletzt kommt er auch auf die Schädlichkeit der allzu grossen Localitäten für die Wirkung des Orchesters und reiht daran eine interessante Geschichte der allmählichen Einführung der Schlag-Instrumente in das Orchester, aus der wir Folgendes entnehmen.

„In zu grossen Sälen ist auch die Wirkung des Orchesters eine mangelhafte, unvollständige und sogar fehlerhafte, in so fern sie eine andere wird, als der Componist beim Niederschreiben seiner Partitur sich gedacht hat, selbst dann, wenn die Partitur ausdrücklich für das grosse Haus geschrieben wurde, in welchem sie zur Ausführung gelangt. Denn da die Tragweite des musicalischen Stromes für die verschiedenen Ton-Werkzeuge nicht gleich gross ist, so folgt nothwendiger Weise, dass die Instrumente mit grosser Tragweite gar oft eine Gewalt entwickeln werden, die völlig im Widerspruche mit der Bedeutung steht, welche der Componist ihnen beilegt, während die von geringerer Tragweite entweder ganz verschwinden oder wenigstens die Wirkung verlieren werden, die ihnen im Geiste der Composition zugedacht war. Wenn aber eine aus Stimmen und Instrumenten bestehende „,musicalische Wirkung“ “ eine vollständige sein soll, so müssen auch alle Töne gleichzeitig und mit gleicher Lebensfähigkeit der Schwingungen den Zuhörer erreichen können. Mit Einem Worte: die in Partitur niedergeschriebenen Töne (Musiker werden mich verstehen) müssen auch in Partitur zum Ohr gelangen.

„Eine weitere Folge der naturwidrigen Grösse der Opernhäuser musste consequenter Weise die Einführung aller stark und gewaltsam wirkenden Hülfsmittel der Instrumentation im Orchester sein. Und dieser Missbrauch, der gegenwärtig bis zu den äusserst möglichen Gränzen gediehen ist, verdirbt nicht nur gänzlich die Leistungsfähigkeit und Tonwirkung der Orchester, sondern hat auch nicht wenig dazu beigetragen, jene Gesangsmanier herbeizuführen, deren Vorhandensein man jetzt allgemein zu beklagen hat, indem er die Sänger reizte, mit aller Anstrengung gegen das Orchester anzukämpfen und

in der Tonstärke wo möglich mit ihm zu wetteifern. Es ist nicht uninteressant, zu verfolgen, wie die Schlag-Instrumente nach und nach sich im Orchester festgesetzt und ihre Herrschaft immer weiter ausgedehnt haben.

„Wenn ich nicht sehr irre, so war es in Iphigenie in Aulis von Gluck, wo die grosse Trommel in Paris zum ersten Male in der Oper gehört wurde, aber allein, ohne Becken oder irgend ein anderes Schlag-Instrument. Sie tritt am Schlusse der Oper auf, in dem letzten Chor der Griechen: *Partons, volons à la victoire!**) Dieser Chor (nebenbei bemerkt, ein Chor im Unisono) ist im Marsch-Rhythmus mit Wiederholungen geschrieben, er begleitet den Abzug des griechischen Heeres nach Troja. Die grosse Trommel schlägt dazu ununterbrochen alle guten Tacttheile, wie bei gewöhnlichen Märschen. Als der Ausgang der Oper verändert wurde, fiel der Chor weg und die grosse Trommel wurde bis zum Anfange unseres Jahrhunderts in der französischen Oper nicht wieder gehört.

„Gluck hat auch die Becken in der grossen Oper eingeführt (und zwar mit welcher vortrefflichen Wirkung!) im Scythen-Chor der Iphigenie in Tauris. Er wandte hier die Becken allein ohne grosse Trommel an, während doch die musicalischen Handwerker aller Länder beide Instrumente für unzertrennlich halten. — In einem Ballet in derselben Oper wurde von Gluck auch der Triangel allein mit ausserordentlichem Geschick benutzt. Das war aber auch alles.

„Im Jahre 1808 nahm Spontini die grosse Trommel mit den Becken in seinem Triumphmarsche, so wie in der Musik zum Ballet der Gladiatoren in der Vestalin wieder auf. Später verwandte er sie auch noch in einem Marsche in Ferdinand Cortez, bei dem feierlichen Aufzuge des Telasco. Bis dahin war die Anwendung dieser Instrumente, wenn auch nicht immer überaus sinnreich, doch wenigstens eine zweckentsprechende, sehr vorsichtige und gemässigte.

„Da tritt Rossini mit seiner Belagerung von Korinth in der grossen Oper auf (1825). Nicht ohne Aerger hatte er die Schläfrigkeit des Publicums der grossen Oper, selbst bei Aufführung der schönsten Werke, beobachtet — eine Schläfrigkeit, deren Ursache weit mehr in den von mir früher entwickelten, der musicalischen Wirkung allgemein hinderlichen physischen Ursachen, als in dem langweiligen Stil der beliebten Werke aus jener Zeit zu suchen ist. Rossini gelobte sich, Alles zu thun, um keine ähnliche Schmach erleben zu müssen. „„Ich werde euch schon am Schlafen zu verhindern wissen““, sagte er. Und nun schrieb er die grosse Trommel und die Becken und den Triangel überall hin, und packte die Posaunen und die Ophicleide mit ihnen in förmliche Accordbündel zusammen, liess aus Leibeskräften mit möglichster Geschwindigkeit drauf losschlagen und blasen, und schlug aus dem Orchester auch richtig solche klanghelle (wenn auch nicht harmonische) Blitzfunken heraus und erschütterte das Haus mit solchen Donnerschlägen, dass das Publicum sich die Augen rieb und fand, dass dieses neue Genre doch in eine weit lebhaftere (wenn auch nicht musicalischere) Aufregung versetze, als man bis dahin verspürt habe.

„Durch diesen Erfolg ermuthigt, trieb Rossini in seinem Moses diesen Missbrauch noch weiter. In dem berühmten Finale des dritten Actes liess er die grosse Trommel, die Becken und den Triangel in allen *Forte*-Stellen alle vier Tacttheile ununterbrochen fortschlagen, so dass buchstäblich die Schlag-Instrumente eben so viele Noten haben, als die Singstimmen, welche sich einer derartigen Begleitung (man kann sich denken, wie!) anbequemen mussten. Trotzdem ist dieses Finale im Orchester und Chor so geschickt angelegt, und die Klangwirkung der Stimmen und Instrumente ist in Folge der ganzen Anordnung eine so gewaltige, dass die Musik über allem Getöse noch oben auf schwimmt, die Wellen des musicalischen Stromes trotz des ungeheuren Raumes ausnahmsweise alle Punkte des grossen Opernhauses erreichen können, das Ohr sämmtlicher Zuhörer mitzuschwingen vermag und hiedurch das Publicum so gepackt wird, dass dieses Finale eine der grössten Wirkungen erzielt, die man im grossen Opernhause überhaupt jemals erlebt hat. Tragen aber die Schlag-Instrumente hierzu bei? Allerdings — in so fern man sie als gewaltsames Reizmittel betrachten kann, um die anderen Instrumente, so wie die Singstimmen zu den äussersten Anstrengungen aufzustacheln; aber keineswegs, wenn man nur den Antheil in Anschlag bringt, den sie an der eigentlich musicalischen Wirkung haben; denn sie erdrücken Orchester und Stimmen und erzeugen anstatt einer schönen und kräftigen Klangwirkung einen gewaltsamen, ja, bis zur Tollheit übertriebenen Lärm.

„Genug, mit Rossini's Eintritt in die grosse Oper begann die instrumentale Revolution der Theater-Orchester. Von nun an machte man in allen neuen Opern Lärm um jeden Preis und bei jeder beliebigen Gelegenheit, gleichviel, ob der Lärm zu dem durch den Stoff bedingten Stile

*) Dieser Schluss-Chor ist sowohl von den Bühnen, wie aus den Clavier-Auszügen verschwunden. Auch in der Bearbeitung der Iphigenia in Aulis von Richard Wagner (Leipzig, Breitkopf und Härtel) ist er nicht wieder aufgenommen worden. Dramatisch ist diese Weglassung völlig gerechtfertigt, musicalisch ist sie zu bedauern. Marx („Gluck und die Oper“, II, 102) stellt den Chor mit Recht sehr hoch und vermuthet, dass Gluck dabei sehr alte bretagnische Volkslieder gallischen Ursprungs vorgeschwebt haben. Er reproducirt den Chor im Anhang (Beil. Nr. 20, Pag. 78). R. P.

passte oder nicht. Natürlich kam bald der Zeitpunkt, wo die Pauken, die grosse Trommel, Becken und Triangel schon nicht mehr ausreichten: man fügte die Militär-Trommel hinzu, dann zwei *Cornets à piston* zur Unterstützung der Trompeten, Posaunen und Ophicleide. Auf der Bühne setzte sich hinter den Coulissen die Orgel neben den Glocken fest; vor den Coulissen marschirten Militär-Musikbanden auf, und schliesslich erschienen noch die grossen Sax-Instrumente, die sich zu den übrigen Orchesterstimmen ungefähr so verhalten, wie Kanonenschüsse zu Kleingewehr-Feuer. Um das Ganze zu krönen, fügte Halévy in der *Magicienne* (Zauberin) noch — das Tamtam hinzu!*) Die neueren Componisten, durch die Hindernisse beirrt, welche die übergrossen Häuser ihnen allenthalben in den Weg legten, glaubten eben, um jeden Preis sie überwinden zu müssen, wenn sie die Existenz ihrer Werke retten wollten. Ich frage aber: ist es im Allgemeinen hierbei nur möglich gewesen, die der echten Kunst allein würdigen Grundbedingungen festzuhalten, nachdem man zu diesen äussersten Mitteln seine Zuflucht genommen hatte, welche die Hindernisse nur umgingen, während man glaubte, sie damit zu vernichten? — Gewiss nicht! — Wie selten sind nicht jetzt schon die rühmlichen Ausnahmen geworden!

„Bei scharfsinniger Verwendung verträgt die Würde der Kunst sehr wohl einen verständigen Gebrauch selbst der allergewöhnlichsten und plumpsten Instrumente; ein jedes vermag unter Umständen dazu beizutragen, die Reichhaltigkeit der Instrumentation zu vermehren und ihre Tongewalt zu steigern. Ich halte es durchaus nicht „„unter der Würde““ eines Componisten, irgend eines der vielen Kunstmittel, wie sie heutzutage ihm zu Gebote stehen, bei passender Gelegenheit zu benutzen. Dies entschuldigt aber keineswegs die instrumentalen Scheusslichkeiten, die wir jetzt erleben müssen; der Missbrauch jener Mittel wird dadurch um nichts weniger widerwärtig. Ich glaube, bewiesen zu haben, dass dieser das Seinige redlich dazu beigetragen hat, die Missbräuche herbeizuführen, die man jetzt mit der Menschenstimme treibt — ein Unfug, der gegenwärtige, nur zu lange und, wie ich fürchte, auch höchst überflüssige Betrachtungen entschuldigen möge.

„Wir haben nur noch hinzuzufügen, dass in Folge des stets geschäftigen Geistes der Nachahmung ein gleicher Unfug nach und nach auch in der komischen Oper eingerissen ist. In Berücksichtigung der speciellen Grundbedingungen der komischen Opernbühne, ihres kleineren Orchesters, ihrer Sänger mit weniger ausgiebigen Stimmen und ihrer durch die Stoffe überhaupt bedingten Kunstrichtung wirkten diese Missbräuche hier noch ungleich verderblicher und empörender.“

*) Dieser Seitenhieb auf Halévy ist ungerecht; Spontini und auch Auber (in der „Stummen“) haben den Tamtam schon angewandt. Auch Spontini's gestimmte Ambose im „Alcidor“ scheinen Berlioz nicht bekannt gewesen zu sein.

Die Redaction.

Aus Aachen.

Den 17. August 1863.

Man ist hier in voller Vorbereitungs-Arbeit zu musicalischen Festen, welche Ende dieses Monats und Anfang des folgenden hier Statt finden werden.

Das erste, schon Samstag Abend den 22. August, besteht in einem grossen Concerte, zu welchem sich sämmtliche hiesige Gesang- und Orchesterkräfte unter der Leitung des Herrn Directors Wüllner vereinigt haben, um den neu gebauten grossen Saal im Curhause dadurch auf eine würdige Weise einzuweihen. Zur Aufführung ist Haydn's „Schöpfung“ gewählt worden; die Soli werden von Frau von Marlow aus Stuttgart und den Herren Dr. Gunz aus Hannover und Hill aus Frankfurt am Main ausgeführt. Das ist wieder ein Kreuz für den Signalbläser von Wiesbaden nach Leipzig, der in Nr. 31 des Senff'schen Blattes die Thatsache, dass in diesem Sommer in Düsseldorf, Wiesbaden, Mainz dieses „an einzelnen Stellen und fast im ganzen dritten Theile sehr antiquirte Werk“ aufgeführt worden, dem „Phänomen eines Strichregens im Flussgebiete des Rheinthales“ vergleicht. Nun ja, der Geschmack am wahrhaft Schönen hat allerdings seine Strömungen, aber sie dauern Jahrzehende und Jahrhunderte und werfen die Widerbeller, die eine kurze Spanne lang dagegen anschwimmen, sehr bald wieder auf den trockenen Sand am Ufer zurück. „Jene häufige Vorführung der Schöpfung halten wir“ — so bläst er weiter — „für ein *testimonium paupertatis* der Gesangvereine.“ — Warum? „Weil in wenigen grossen Vocalwerken die Chöre so untergeordneter Art sind, als gerade in diesem!“ — O, o! Wenn es hiesse: „den Arien so untergeordnet sind“, so hätte das noch einen Sinn, obwohl immer einen irrthümlichen, denn der Chor ist in zehn Nummern von sechszehn, die das Werk hat, betheiligt. Dass aber die Chöre „untergeordneter Art“ sein sollen, diese Behauptung ist wirklich ein *testimonium*, und zwar jener absprechenden Frechheit im Urtheil, die neben der Impotenz im Schaffen ein Kennzeichen der neuesten Schule ist. Die Chöre: „Stimmt an die Saiten“, „Die Himmel erzählen“, „Vollendet ist das grosse Werk“, „Des Herrn Ruhm, er bleibt“ — sind untergeordneter Art!! Man lernt doch immer mehr!

Das zweite Fest geht von dem „Rheinischen Sängerbunde“ aus und wird unter Leitung des hiesigen

Männer-Gesang-Vereins Concordia (Dirigent und Präsident Herr C. F. Ackens) am 6. und 7. September Statt finden*). Nach dem Vorgange der in anderen Gauen Deutschlands gebildeten Sängerbünde, als Theile eines grossen, allgemeinen deutschen Sängerverbandes, hat auch eine Anzahl von Vereinen am Niederrheine einen Bund unter obigem Namen gestiftet und auf der Versammlung der Vertreter der betheiligten Vereine zu Bonn am 29. März d. J. den Beschluss gefasst, das erste Sängerfest des Bundes in Aachen zu veranstalten. Es wird dasselbe aber eine grössere Ausdehnung als die süddeutschen Liederfeste erhalten, indem nicht nur die Männer-Gesangvereine Deutschlands, sondern auch Belgiens, Frankreichs und Hollands zur Theilnahme eingeladen sind. Hiernach wird das Ganze einen internationalen Charakter bekommen, und die Art und Weise, wie dergleichen Feste im benachbarten Belgien und jetzt auch in Frankreich veranstaltet werden, scheint auf die Organisation des bevorstehenden in Aachen von fast zu grossem Einflusse gewesen zu sein, da für den ersten Tag wieder — was wir für Deutschland längst abgethan glaubten — ein Gesang-Wettstreit nach sieben Kategorieen mit Preisen an Werthstücken und Geldsummen (!) angeordnet ist und sogar ein „Wettstreit von Harmonie-Vereinen" auf dem Marktplatze Statt finden soll! In Belgien und Frankreich, wo in kleinen Städten und sogar auf Dörfern Harmonie-Vereine existiren, welche auch in der Kirche mitwirken, aber meist auf sehr niedriger Stufe der Kunst stehen, mag dergleichen zur Aufmunterung statthaft sein; wer soll denn aber bei uns wettblasen? Oder werden wir vielleicht die Musik der Guiden aus Brüssel neben einem oder dem anderen unserer preussischen Regiments-Musikcorps zu hören bekommen? Das wäre freilich interessant genug.

Nach dem Programme findet Sonntag den 6. September um $10^1/_2$ Uhr der Festzug nach dem Krönungssaale im Rathhause Statt, wo die fremden Vereine von den Herren Bürgermeistern begrüsst werden und ihnen der Ehrenwein kredenzt wird. Um 1 Uhr beginnen dann die Gesang-Concurse in drei Localen und in sieben Kategorieen laut auszugebendem Special-Programm. Es betheiligen sich daran 62 in- und ausländische Vereine; 20 Preise sind dafür ausgestellt; die Sieger werden unmittelbar nach jeder Abtheilung proclamirt. Gleichzeitig findet ein Concurs von Harmonie-Vereinen auf dem Marktplatze Statt. — Abends 9 Uhr nach Beendigung der Concurse grosse Reunion im Curhause.

Montag den 7. September: Morgens 9 Uhr General-Probe zu dem Fest-Concerte; Nachmittags $2^1/_2$ Uhr zweiter Festzug vom Theater zum Rathhause, wo die feierliche Preisvertheilung Statt findet. Abends 6 Uhr im neuerbauten Curhaus-Saale Beginn des grossen Fest-Concertes des Rheinischen Sängerbundes, in welchem 1100 Sänger mit einem entsprechenden Orchester zusammenwirken und Chöre von Mendelssohn, F. Lachner, F. Möhring, Max Bruch und F. Abt, theilweise unter Leitung der Componisten selbst, ausführen. Ausserdem bringt das Concert Ouverturen von Beethoven und Hugo Ulrich, so wie Vorträge der im Concurs am höchsten ausgezeichneten Vereine. — Am Dinstag im Theatersaale Sängertag, d. h. Versammlung der Vorstände der Vereine des Bundes; Nachmittags 3 Uhr ländliches Fest zu Ronheide u. s. w.

Von Mendelssohn wird dem Vernehmen nach ein Doppelchor aus Oedipus in Kolonos gesungen, von Fr. Lachner „Sturmesmythe", von F. Möhring „Deutscher Schwur und deutsches Gebet", von Max Bruch „Römischer Triumphgesang" — alles mit Orchester. Das Concurrenzstück für den Ehren-Concurs der Vereine ersten Ranges ist eine für diesen Zweck geschriebene Composition von Ferdinand Hiller: „Der Morgen", Gedicht von Otto *jun.*, für vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung.

Demnach wird dieser Ehren-Concurs um den *Prix d'Excellence* und das Concert am zweiten Festtage das Interessanteste werden. Man muss nur wünschen, dass die Eintracht und Harmonie, welche vor dem Wettsingen gewiss auf recht erfreuliche Weise sich aussprechen wird, auch nach der Preisvertheilung ungetrübt fortbestehe — ein Wunsch, der durch gar mancherlei Erfahrungen bei früheren Sängerfesten und Wettstreiten sehr gerechtfertigt ist.

*) Dieser „Rheinische Sängerbund" ist nicht zu verwechseln mit dem „Rheinischen Sängervereine", welcher ebenfalls in diesem Jahre gestiftet ist und nur sechs Vereine aus sechs Städten zu alljährlicher Gesammtleistung verbindet. Ueber dessen künstlerische Zwecke und das diesjährige grosse Concert desselben in Köln am 4. October siehe die nächste Nummer.
Die Redaction.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Aus Mainz. Am 2. d. Mts., Nachmittags 3 Uhr, fand in der Fruchthalle dahier die erste Production des „mittelrheinischen Sängerbundes" unter Mitwirkung der k. preussischen Musikcorps der hiesigen Garnison und des Theater-Orchesters Statt. Dieser Sängerbund besteht aus fünf hiesigen Gesangvereinen, den Vereinen von Castel und Kostheim, der „Harmonie" zu Alzey, dem „Sängerbunde" von Worms und der „Harmonie" zu Oppenheim. Die Gesammtzahl der mitwirkenden Sänger mochte etwa 250 bis 300 betragen. Im Programm zeichneten sich aus: „Gruss dem deutschen Volke" von F. W. Rühl, „Sturmesmythe" von Fr. Lachner und „Deutsche Hymne" mit Orchesterbegleitung von Fr. Lux. Die Ausführung der Gesänge war durchaus lobenswerth, und so verfehlten denn die Leistungen auch im Allgemeinen ihre Wirkung nicht. Rühl's „Gruss dem deutschen Volke" wurde sehr gut gesungen und fand verdienten Beifall

Die lebhafteste Aufnahme wurde der „Deutschen Hymne" von Fr. Lux, Gedicht von Prof. Mayer in Mannheim, zu Theil. Wenn schon die patriotischen Schlagwörter des Gedichtes selbst die Sympathieen des Publicums in hohem Grade erregten, so hat es andererseits Lux verstanden, für das schwungvolle Gedicht den entsprechenden Ausdruck in Tönen zu finden. Es wird wenig derartige Compositionen geben, welche so wie diese geeignet sind, abgesehen von dem an und für sich zündenden Gedichte, durch ihre schwungvolle Conception, durch Fasslichkeit der Motive, durch effectvolle Steigerung und brillante Instrumentation die Zuhörer zu fesseln und zu begeistern. — Am Morgen desselben Tages fand die feierliche Beerdigung des Herrn Ludwig Jeschko, Capellmeisters des k. österreichischen Infanterie-Regiments Baron Wernhardt, Statt, des Mannes, dessen heitere Muse den Einwohnern unserer Stadt so viele vergnügte Stunden bereitet hatte. Nachdem die preussischen und österreichischen Musikcorps einen von Jeschko selbst componirten Trauermarsch hatten erklingen lassen, widmete der Männer-Gesangverein dem im Alter von 33 Jahren Dahingeschiedenen an seinem Grabe einen feierlichen Trauergesang. (Südd. M.-Z.)

Berlin. Ueber die mit der Wiedereröffnung der k. Oper (am 3. d. Mts. Auber's „Feensee") eingeführte pariser Orchesterstimmung schreibt Richard Wüerst: „Der wichtige Schritt ist gethan. Wichtig, wenngleich kaum einen halben Ton gross. Das eingestrichene Normal-*a*, welches längst anormal geworden war, ist für den Bereich der königlichen Capelle zu den in Frankreich als maassgebend angenommenen Schwingungen in der Secunde herabgesetzt und damit sicherlich der Musik sowohl in Rücksicht auf Schönheit und Fülle des Klanges, als auch auf die Wohlfahrt der Singstimmen ein wesentlicher Dienst geleistet worden. Bei dem ewigen Hinaufschrauben der Stimmung musste eine grosse Zahl älterer Compositionen für Sänger und Sängerinnen allmählich unausführbar werden oder zum Ruin der Stimmen führen; die Instrumente verloren dagegen an Fülle und Kraft. Bei den Blas-Instrumenten stellte sich ein schärferer, minder voluminöser Klang, bei den Streich-Instrumenten durch den nöthigen schwächeren Saitenbezug eine geringere Intensität des Tones ein. Bei der ersten Aufführung in der neuen, tieferen Stimmung, welcher wir beiwohnten, es war dies die Aufführung des Freischütz am vergangenen Dinstag (11. August) wurden wir aufs angenehmste durch den weichen und doch vollen Klang des Orchesters berührt. Haben gleich die Bläser noch nicht genügend Zeit gehabt, sich mit ihren neuen Instrumenten ausreichend vertraut zu machen, was sich namentlich an der nicht immer tadellosen Stimmung der Holz-Instrumente zeigte, so ist doch gerade den letzteren ein wesentlicher Vortheil in Bezug auf den Klang erwachsen. Vornehmlich zeichnen sich die Oboen durch seltenen Schmelz, Weichheit und Rundung des Tones aus. Was die Singstimmen anlangt, so wurden die Spitzen der Partieen, das eingestrichene *a* des Tenors, das eingestrichene *fis* des Bass und das zweigestrichene *h* des Soprans mit grösserer Leichtigkeit und besserer Wirkung als sonst intonirt. Die Chor-Soprane freilich schienen durch vielfaches Zutiefsingen den Wunsch nach einem noch weiter erniedrigten Kammertone deutlich auszusprechen."

Erfurt. Am 1. August ist hier der Rector des Martinsstiftes, Karl Reinthaler, Vater des Componisten in Bremen, gestorben. Der treffliche Mann war auch in weiteren Kreisen bekannt durch seine Bemühungen um den Kirchengesang.

Der Tenorist Aloys Bayer, seiner Zeit einer der berühmtesten dramatischen Sänger Deutschlands, ehemaliges Mitglied der münchener Hofbühne, geboren 1802 zu Sulzbach in der Oberpfalz, starb am 7. Juli auf seinem Gute Grabenstedt am Chriemsee in Baiern.

Es ist bekannt geworden, dass der Componist der in Leipzig bis jetzt acht Mal gegebenen und beifällig aufgenommenen Oper „Der Abt von St. Gallen", der unter dem Namen Franz Herther auftrat, der dort lebende praktische Arzt Dr. Hermann Günther ist. Derselbe ist zugleich Verfasser des Gedichtes.

In Stuttgart soll im September zur Geburtstagsfeier des Königs Salieri's „Axur" zur Aufführung kommen. Der Text ist von Da Ponte, dem Dichter des Don Juan. Schon Lindpaintner hatte begonnen, eine neue Instrumentirung und neue Recitative für diese Oper zu schreiben. Der gegenwärtige Hof-Capellmeister Karl Eckert hat es übernommen, diese Arbeit zu vollenden.

Der König von Italien hat dem Componisten und Director des Conservatoriums in Neapel, Mercadante, die Insignien als Commandeur des Ordens *Sainte Maurice et Lazare* verliehen. Pacini wurde zum Officier ernannt, und der Componist Carlo Ceccio erhielt das Ritterkreuz desselben Ordens.

„Des Sängers Fluch" ist der Titel einer Oper von Langert, welche in nächster Saison auf der coburger Bühne zur Aufführung kommen soll.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 35. **KÖLN, 29. August 1863.** **XI. Jahrgang.**

Mendelssohn's Briefe.

I.

Den „Reisebriefen" von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830—1832 schliesst sich eine neue Folge unter dem Titel: „Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847", an, herausgegeben von Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin und Dr. Karl Mendelssohn-Bartholdy in Heidelberg. Als eine sehr werthvolle Zugabe ist beigefügt: Verzeichniss der sämmtlichen Compositionen von F. Mendelssohn, hauptsächlich nach des Autors Original-Handschriften in chronologischer Ordnung zusammengestellt von Julius Rietz.

Wem brauchen wir erst noch zu sagen, dass der gebildeten Welt und namentlich der musicalischen hier wiederum eine Quelle reichen, erhebenden Genusses durch die Vervollständigung des Lebensbildes eines der edelsten unter den hochbegabten Menschen eröffnet wird? Die „Reisebriefe" sind in Jedermanns Händen, und wer aus ihnen den Jüngling Mendelssohn innig liebgewonnen hat, der wird mit freudiger Hast nach dem Buche greifen, in welchem der Mann in den verschiedenen Phasen seiner Lebensverhältnisse und seiner wachsenden Thätigkeit im künstlerischen Schaffen und Wirken uns entgegentritt. Durch diesen Gegensatz des Mannes zum Jünglinge, oder richtiger: durch diese Ergänzung des einen durch den anderen, ist aber auch sogleich der Grad der Theilnahme bedingt, den diese zweite Sammlung von Briefen erregt und befriedigt. Wenn in den Reisebriefen die natürliche, frische Wiedergabe der Eindrücke und Erlebnisse in recht eigentlichen Herzensergiessungen uns anzieht und zum Mitempfinden zwingt, wenn unsere Phantasie mit dem Reisenden wandert und bei dem, was er schildert, sich unwillkürlich mitbetheiligt, so fehlt es zwar in den Briefen der zweiten Sammlung auch keineswegs an lebendiger Darstellung individueller Anschauung, auch nicht an interessanten Mittheilungen, die der Schreiber wohl selbst einmal „Plauder- und Klatschbriefe" nennt: allein im Allgemeinen nehmen die Briefe doch eine nachhaltigere Beachtung und Betrachtung in Anspruch, sie erfreuen nicht bloss, sie ziehen nicht bloss das Herz zum Herzen, sondern sie geben dabei auch zu denken, zu denken über Kunst und Leben, über die Gegensätze des inneren und äusseren Menschen, des Idealen und des Wirklichen, des Wollens und des Könnens im geistigen Schaffen und praktischen Wirken sowohl bei dem Autor selbst als bei seinen Kunst- und Zeitgenossen. Freilich würde gewiss die Ausbeute und der Gewinn aus Mendelssohn's eigentlichen Urtheilen grösser sein, wenn die Herren Herausgeber nicht so zurückhaltend hätten verfahren müssen, wie es die Rücksicht auf Lebende nach unseren socialen Verhältnissen nun einmal gebietet; man könnte in dieser Beziehung mit einigem Rechte sagen, die Herausgabe der Briefe sei zu früh erfolgt. Doch ist das jetzt Gegebene hinreichend, um auch von dieser Seite der Sammlung für die Förderung des wahren Kunstverständnisses einen bedeutenden Werth zu verleihen. Eben so möchte sich das „zu früh" auch in Bezug auf das Biographische in dem Wunsche geltend machen, dass uns aus manchen Perioden von Mendelssohn's Leben, und zwar solchen, die bei jedem talentvollen Manne von bedeutendem Einflusse auf sein inneres Leben und auf das künstlerische Schaffen aus diesem heraus sind, dass uns aus solchen Zeitabschnitten mehr dargebracht sein möchte. Die Herausgeber werden es uns nachsehen, dass wir diese Wünsche aussprechen, da das, was sie uns gegeben, nothwendig die Sehnsucht nach dem, was noch zurück ist, erregt hat; sie werden unsere Wünsche eben so natürlich finden, als wir unsererseits ihre Zurückhaltung durch die Natur der Verhältnisse gerechtfertigt annehmen. Auch lässt sich vermuthen, dass es selbst nicht in ihrer Macht gestanden habe, aus allen Quellen zu schöpfen.

Der lebhafteste Dank für die Gabe, wie sie ist, wird ihnen von allen Seiten in reichem Maasse zu Theil werden.

Die Sammlung enthält 161 Briefe von Mendelssohn auf 498 Seiten in 8. (Verlag von Hermann Mendelssohn in Leipzig. Die „Reisebriefe“ füllten 340 S.) Aus

1833 sind sechs Briefe aus Berlin, Coblenz, Bonn und Düsseldorf. Der erste Brief ist vom 4. März 1833 aus Berlin*).

1834 vierzehn aus Düsseldorf.

1835 sieben aus Düsseldorf und drei aus Leipzig. Aus demselben Jahre ein trefflicher Brief des Vaters aus Berlin.

1836 neun aus Leipzig, Köln, Frankfurt (darunter einer an Ferd. Hiller).

1837 sieben aus Leipzig, Bingen, Frankfurt (darunter zwei an F. Hiller).

1838 dreizehn aus Leipzig und Berlin (einer an F. Hiller).

1839 acht aus Leipzig, Frankfurt, Coblenz.

1840 zwölf aus Leipzig.

1841 neunzehn aus Leipzig und Berlin. Dabei finden sich ein Bericht des Herrn von Massow an den König Friedrich Wilhelm IV. wegen Mendelssohn's Anstellung — und ein *Promemoria* Mendelssohn's über Errichtung einer Musikschule in Berlin.

1842 fünfzehn aus Leipzig und aus der Schweiz. Dabei ein Brief an den König Friedrich Wilhelm IV.

1843 vierzehn aus Leipzig. Dabei einer an den Rath der Stadt Leipzig,

1844 acht aus Leipzig und Soden bei Frankfurt. Dabei einer an den König und ein Brief vom Ritter Bunsen an Mendelssohn.

1845 sechs aus Frankfurt und Leipzig. Dabei ein Brief des Ministers Eichhorn und einer des Geh. Cabinetsrathes Müller in Berlin an Mendelssohn.

1846 neun aus Leipzig, Birmingham, London.

1847 eilf aus Leipzig, Frankfurt, Baden, Interlaken. — Der letzte Brief ist vom 25. October an seinen Bruder Paul. Wer kann die innigste Rührung unterdrücken, der diese Zeilen liest, in denen keine Ahnung vom ewigen Scheiden durchblickt: „Es geht mir Gott Lob jeden Tag besser und die Kräfte kommen mehr und mehr wieder; aber die Idee, heute über acht Tage nach Wien zu reisen (wo er seinen „Elias“ zu dirigiren versprochen hatte), will mir noch gar nicht denkbar erscheinen. Wahr ist's, dass meine Fortschritte von einem Tage zum anderen grösser und sicherer werden — auch habe ich schon hingeschrieben und gefragt, ob sie's nicht um acht Tage aufschieben können; aber, wie gesagt, ich glaube nicht recht an die Möglichkeit der ganzen Sache, und, wie mir's scheint, so werde ich hier bleiben.“ — Ja wohl, er blieb da! Er hatte in diesen Worten unbewusst eine traurige Prophezeiung ausgesprochen: schon nach fünf Tagen traf ihn ein neuer Anfall und am 4. November erlosch sein Leben.

*) Der letzte Brief im I. Bande („Reisebriefe“) war vom 1. Juni 1832 aus London.

Aus dieser Uebersicht erhellt schon, welch eine wichtige Quelle für den künftigen Biographen Mendelssohn's in diesen Originalien liegt. Dennoch sind die Briefe für die Charakteristik Mendelssohn's, des Menschen und Künstlers, weit ergiebiger, als für seine äusseren Lebensverhältnisse. Von letzteren interessirt uns hier am Rheine vorzugsweise das, was seinen Aufenthalt in Düsseldorf betrifft. An die bekannte Theater-Regeneration im Vereine mit Immermann ging er, wie wir hier sehen und es auch sonst schon aus eigener Wahrnehmung wussten, mit voller Hingabe an die Sache: allein sie wurde ihm nur allzu bald verleidet. Wir lesen über seinen Austritt aus dem Unternehmen in einem Briefe an seine Mutter vom 4. November 1834:

— — „Solch Hinversetzen nach Hause that mir doppelt wohl in den letzten Wochen, wo ich über Düsseldorf und Kunsttreiben und Aufschwung am Rheine und neues Streben dermaassen wetterte und schimpfte, wie selten. Ich war hier in eine entsetzliche Verwirrung und Hetze hineingerathen, und mir ging es schlimmer, als in der geschäftigsten Zeit in London. Wenn ich mich Morgens zur Arbeit setzte, so klingelte es während jedem Tacte; — da kamen unzufriedene Choristen, die man anfahren, ungeschickte Sänger, die man einstudiren, schäbige Musicanten, die man engagiren musste, und wenn es so den ganzen Tag fortgegangen war und ich mir dann sagen musste, das sei nun alles für das düsseldorfer Theater und dessen Heil, so wurde ich schwer ärgerlich; endlich vorgestern entschloss ich mich, machte einen *salto mortale,* sprang aus der ganzen Geschichte heraus und bin nun wieder ein Mensch. Freilich war es eine fatale Aufgabe, dies unserem Theater-Selbstherrscher, *alias* Bühnen-Mufti, beizubringen, und der kneift die Lippen über mich zusammen, als wollte er mich kauen, aber ich hielt dem Verwaltungsrathe eine kurze, sehr schöne Rede, sprach von meinen eigenen Arbeiten, an denen mir mehr läge, als am düsseldorfer Stadttheater, so viel mir auch u. s. w.; kurz, sie liessen mich heraus mit der Bedingung, dass ich von Zeit zu Zeit dirigiren solle, und das versprach ich, und das werde ich auch halten. Ich habe längst einen Brief an Rebecka angefangen mit den schönsten Details über drei Wochen aus dem Leben eines düsseldorfer Intendanten, aber noch immer kann ich ihn nicht endigen, und doch verweise ich darauf.“

Diesen Brief an seine Schwester sendet er dann unter dem 23. November nach, und darin heisst es dann unter Anderem auf sehr erbauliche und aufrichtige Weise:

„Wie mir es zeither gegangen ist, das kann ich gar nicht sagen, so abscheulich, aber Du musst doch eine kleine Klage darüber hören, schon damit Du niemals auf den Einfall kommst, Theater-Director zu werden, oder einen der Deinigen Intendant werden zu lassen. — Gleich als ich wieder her kam*), wehte mich die Intendantenluft an. Im Statut steht: Die Intendanz besteht aus einem Intendanten und einem Musik-Director. Der Intendant wollte nun, ich solle Musik-Intendant sein, er Schauspiel-Intendant, und nun sollten wir sehen, wer dem Anderen den Rang abliefe — darüber gab es gleich Scandal. Ich wollte nichts als dirigiren und einstudiren, und das war Immermann nicht genug. Wir wechselten verzweifelt grobe Briefe, in denen ich meinen Stil sehr zusammen nehmen musste, um keine Spitze unerwiedert zu lassen und meinen unabhängigen Grund und Boden zu behaupten: — aber ich glaube, ich habe Herrn Heyse**) Ehre gemacht. Wir verständigten uns darauf und zankten uns gleich wieder, weil ich nach Aachen reisen sollte, um eine Sängerin dort zu prüfen und zu engagiren, und weil ich das nicht wollte. Darauf musste ich das Orchester engagiren, d. h. für jedes Mitglied zwei Contracte ausfertigen, mich über einen Thaler Monats-Gage vorher bis aufs Blut streiten: — dann gingen sie weg — dann kamen sie wieder und unterschrieben doch; dann wollten sie wieder nicht am zweiten Pulte sitzen; dann kam die Tante eines ganz erbärmlichen Musikers, den ich nicht engagiren konnte, und die Frau mit zwei unmündigen Kindern eines anderen Erbärmlichen, um ein gutes Wort beim Herrn Director einzulegen; dann liess ich drei Kerls Probe spielen, die geigten so unter aller Würde, dass ich keinen von ihnen annehmen konnte; dann waren sie demüthig und gingen still betrübt fort und hatten ihr Brod verloren; dann kam die Frau noch einmal wieder und weinte; unter dreissig Leuten war ein Einziger, der kurz sagte: „ich bin zufrieden“, und seine Contracte unterschrieb, alle Anderen handelten und mäkelten erst eine Stunde, bis sie mir glaubten, dass ich *prix fixe* hätte; mir fiel Vaters Spruch: Fordern und Bieten machen den Kauf! den ganzen Tag ein — aber es waren vier Tage, die jämmerlichsten, die ich erlebt habe. Am vierten kam Klingemann des Morgens an und sah das Wesen und entsetzte sich. Inzwischen studirte Rietz Morgen und Abend den Templer ein; der Chor betrank sich und ich musste mit Autorität reden; dann rebellirten sie gegen den Regisseur und ich musste sie anschreien wie ein Hausknecht; dann wurde die Beutler heiser und ich bekam Angst für sie (eine mir neue Art von Angst, eine der eklichsten); dann führte ich Cherubini's *Requiem* in der Kirche auf; zugleich kam das erste Concert — kurz, ich fasste meinen Entschluss, drei Wochen nach Wiedereröffnung des Theaters meinen Intendanten-Thron zu verlassen, den ich denn auch Gott sei Dank ausgeführt habe. Die übrigen Details schenke ich Dir, Du wirst genug Theater haben. — Die Sache geht so gut, wie in Düsseldorf nur möglich. Rietz macht sich ausgezeichnet gut, fleissig, bestimmt und sehr geschickt, so dass alle Leute mit ihm zufrieden sind und ihn loben; wir haben an Opern bis jetzt gegeben: den Templer zwei Mal, den Oberon zwei Mal, den ich dirigirte; dann Fra Diavolo, gestern den Freischützen, nun kommt die Entführung, Zauberflöte, Ochsenmenuett, Dorfbarbier und Wasserträger — die Opern sind alle ganz voll, die Schauspiele aber nicht, so dass den Actionären zuweilen ein Bisschen bange wird. Erst fünf Mitglieder sind bis jetzt durchgegangen, zwei davon aus dem Orchester.

„Sämmtlichen Mitgliedern wurde von dem Verwaltungsrathe ein Souper gegeben, welches sehr ledern war und jeden Rath des Verwaltungsrathes, also auch mich, 11 Thaler kostet, worüber ich mir alle Beileidsbezeugungen verbitte, um meine Thränen nicht aufzufrischen. Seit ich aber aus der Geschichte bin, ist mir, als wäre ich ein Hecht, der wieder ins Wasser kommt: die Vormittage gehören wieder mir, Abends kann ich zu Hause sitzen und lesen; das Oratorium (Paulus) wird mir immer mehr zu Dank; ein Paar neue Lieder habe ich auch gemacht; im Singverein geht es hübsch, wir führen bald die Jahreszeiten mit ganzem Orchester auf; nächstens will ich sechs Präludien und Fugen herausgeben, wovon Du erst zwei kennst; — das ist so ein Leben, wie ich es führen kann, aber das Intendantenleben nicht*).“

---

*) Mendelssohn hatte im Interesse des Theaters eine Reise durch einen Theil von Deutschland gemacht, um Sänger und Sängerinnen zu engagiren.

**) Professor Heyse, Lehrer Mendelssohn's.

*) Wie sein Vater diese Sache auffasste, erfahren wir aus einem Briefe des trefflichen Mannes, den die Herausgeber mittheilen. Darin lesen wir, dass Felix nach des Vaters Ansicht weder „in der productiven, noch in der administrativen dramatischen Carriere bereits eine ausreichende Schule durchgemacht habe, um gewiss wissen zu können, dass seine Abneigung dagegen eine innere, auf Talent und Charakter gegründete sei.“ Dann heisst es weiter: „Die administrative veranlasst mich zu einer anderen Reihe von Betrachtungen, die ich Dir ans Herz legen will. Jeder, der Gelegenheit und Lust hat, Dich näher und innerlicher kennen zu lernen, so wie alle die, denen Du Lust und Gelegenheit hast Dich deutlicher zu machen, werden Dich lieb gewinnen und achten. Das allein reicht aber wirklich nicht aus, um thätig und wirksam ins Leben einzugreifen; es wird vielmehr bei vorrückendem Alter, wenn Anderen und Dir jene

Adolf Hesse.

(Nekrolog.)

Was wir bei der ersten Mittheilung der Nachricht vom Tode Hesse's lebhaft wünschten: diese Nachricht als unwahr widerrufen zu können, ist leider nicht in Erfüllung gegangen. Hesse starb am 5. August in der Vollkraft des Mannesalters; Deutschland hat einen biederen Mann, einen tüchtigen Künstler und einen seiner bedeutendsten Orgelspieler verloren. Adolf Friedrich Hesse, geboren zu Breslau den 30. August 1809, war der Sohn des damaligen Tischlers und Orgelbauers Friedrich Hesse. Schon in seinen frühesten Jahren zeigte er grosse Lust zur Musik, dem zufolge ihn auch sein Vater, darauf aufmerksam geworden und selbst grosser Musikfreund, schon in seinem sechsten Jahre in den Elementen der Musik unterrichten liess. Besonders zeigte er als Knabe schon Sinn für Harmonie, so dass er nach kurzem Unterricht in diesem Fache mit dem achten Jahre bereits im Stande war, den Wochen-Gottesdienst in der St. Elisabethkirche zu verrichten. Hier kann nicht unerwähnt bleiben, dass sein Vater ihm eine ganz vollständige Orgel mit sechszehnfüssigem Pedal gebaut hatte, worauf er sich täglich und stündlich üben konnte. Jedoch wurde jetzt das Bedürfniss höheren Unterrichts fühlbar, und man übertrug denselben im Orgelspiel und in der Composition dem damaligen Musik-Director und ersten Organisten an St. Elisabeth, F. W. Berner, und im Clavierspiel dem Nachfolger Berner's, E. Köhler. Unter der Leitung so tüchtiger Lehrer konnte es nicht fehlen, dass Hesse schnelle Fortschritte machte und bereits im eilften Jahre sich in der Composition eines Trio's für Clavier, Violine und Violoncell (*C-moll*) und mehrerer Pianoforte-Variationen versuchte. Noch ist einer Reise zu gedenken, die sein Vater im Jahre 1818 mit dem neunjährigen Sohne unternahm, wo Letzterer sich in mehreren Städten im Clavier- und Orgelspiel öffentlich hören liess. Bei solchen Fortschritten nun studirte Hesse den einfachen und doppelten Contrapunkt, so wie die Instrumentation, trat in seinem siebenzehnten Jahre bei Gelegenheit eines von ihm gegebenen Concertes mit einer Ouverture für grosses Orchester hervor und spielte zugleich Hummel's *H-moll*-Concert auf dem Pianoforte. Einige Monate später starb Berner, ein im Allgemeinen grosser, aber auch für Hesse insbesondere schmerzlicher Verlust; zwar rückte er sogleich in die Stelle eines zweiten Organisten an St. Elisabeth, indess würde jedenfalls in seiner Künstlerlaufbahn ein bedeutender Stillstand eingetreten sein, hätte sich nicht ein anderer würdiger Mann unseres Hesse angenommen. Herr Baurath Knorr nämlich, dem Breslau nicht nur seine schönen, berühmten Anlagen und viele Bauten, sondern auch die gründliche Wiederherstellung der grossen Orgelwerke verdankt, vermochte den kunstliebenden Magistrat zur Disposition einer sehr bedeutenden Summe, welche Hesse zu einer einjährigen Kunstreise übermacht wurde. Auf dieser Reise, welche sich über den grössten Theil Deutschlands erstreckte, sammelte Hesse reiche Erfahrungen; besonders war ein längerer Aufenthalt bei Spohr und Rink von dem bedeutendsten Erfolge. Bei Ersterem vervollkommnete sich Hesse in der Instrumental-Musik, und Letzterer gab ihm viele Winke in Bezug auf Orgel-Composition. Von 1828 an bis 1835 hat Hesse in jedem Jahre eine grössere Reise unternommen. In dem Jahre 1829 bis 1830 beschäftigte ihn hauptsächlich das sorgfältige Studium der Werke von S. Bach; vor Allem gewährte ihm das Einüben der grossen Orgelfugen mit obligatem Pedale das grösste Vergnügen und war für die

Lust und Gelegenheit ausgeben, zu Isolirung und Missmuth führen. Selbst das, was wir für Fehler halten, will, wenn es sich einmal durchgehends in der Welt festgesetzt hat, respectirt oder doch wenigstens geschont sein, und das Individuum verschwindet in der Welt. Das Ideal der Tugend hat der am wenigsten erreicht, der es am unerbittlichsten von Anderen fordert. Das strengste Moral-Princip ist eine Citadelle mit Aussenwerken, an deren Vertheidigung man nicht gern seine Kräfte verschwendet, um desto sicherer sich in dem Kernwerke halten zu können, welches man freilich nur mit dem Leben aufgeben soll. Nun hast Du Dich unläugbar bis jetzt noch nicht von einer gewissen Schroffheit und Heftigkeit, von einem raschen Ergreifen und eben so raschen Loslassen trennen können und Dir dadurch selbst in praktischer Hinsicht vielfache Hindernisse geschaffen. So muss ich Dir zum Beispiel bekennen, dass ich Dein Ausscheiden von der activen Theilnahme an der Detail-Verwaltung des düsseldorfer Theaters an und für sich gebilligt habe, die Art und Weise desselben aber um so weniger, als Du sie freiwillig, und wenn ich es sagen soll, etwas unbedacht übernommen hast. Du hattest von Anfang an sehr richtig Dich nicht fest binden, sondern nur das Einstudiren und Leiten einzelner Opern übernehmen wollen, diesem Entschlusse gemäss auch ganz consequent einen Theater-Musik-Director engagiren lassen. Wie Du nun vor einiger Zeit hieher kamst, mit dem Auftrage, Krethi und Plethi zu engagiren, gefiel mir das Ding schon gar nicht; ich meinte aber, Du habest, da Du ohnedies hieher gekommen warst, diese Besorgung als eine Gefälligkeit nicht verweigern können. Nun aber, bei Deiner Rückkehr nach Düsseldorf, und nachdem Du, sehr vernünftig, eine weitere Reise zu Engagements gleich abschlugst, statt in diesem Sinne fortzufahren und alle Odiosa abzuweisen, lässt Du Dich damit überschütten, und da sie Dir, wie natürlich, ekelhaft werden, lenkest Du nicht etwa ruhig ein und schaffest sie Dir nach und nach wieder vom Halse, sondern Du springst mit einem Male ab und zurück, gibst Dir dadurch unläugbar den Anschein von Unbeständigkeit und Unzuverlässigkeit, machst Dir einen Mann, den Du auf jeden Fall politisch schonen musstest, zum entschiedenen Gegner, und höchst wahrscheinlich mehrere Mitglieder des Comites, unter denen gewiss ganz respectable Leute sind, verdriesslich und nicht zu besseren Freunden. Betrachte ich diese Sache falsch, so belehre mich eines Bessern."

Stimmführung in Hesse's eigenen Compositionen vom entschiedensten Einflusse. Im September 1831 wurde die Reparatur der grossen Orgel an der Hauptkirche St. Bernhard zu Breslau unter der Leitung des Baurathes Knorr vollendet. Der bisherige erste Organist wurde pensionirt und Hesse sofort angestellt, was ihm vom Magistrate schon 1828 versprochen worden war. Hier nun wirkte Hesse seit jener Zeit im freundlichen Vereine mit seinem Collegen, dem Cantor Siegert, der mit einem ausgezeichneten Singvereine und Orchester alle Sonn- und Festtage den Gottesdienst durch Aufführung der besten Werke verherrlichte.

Hesse hat eine grosse Zahl Werke geliefert: vier Sinfonieen für grosses Orchester, mehrere grössere Cantaten für Chor und Orchester, vier Ouverturen, einige Quartette, ein Clavier-Concert, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (*Es-dur*), eine Sonate zu vier Händen, mehrere Rondo's, zwei Motetten mit Orgel, ein Choralbuch für Schlesien (vierstimmig mit Zwischenspielen), ein Oratorium („Tobias") und sechsunddreissig Hefte Orgel-Compositionen verschiedenen Inhalts. In letzteren hat es sich Hesse zur Pflicht gemacht, die Würde der alten Zeit mit neuerer Form zu verbinden und die technische Behandlung des Pedals zu erweitern. Hesse fand seine Laufbahn gewisser Maassen schon von Kindheit an vorgezeichnet, er hatte nicht zu wählen, und also keine Qualen um seinen Beruf zu bestehen. Seine Pflicht fand er vor, und als ein Mensch von guter Erziehung, der nur den Umgang strenger Meister gesucht und gefunden hatte, that er immer seine Pflicht, wie sie ihm vorgeschrieben war. Der Eifer und die Liebe für die Musik liessen seine Thätigkeit nie erkalten; gerade der Umstand, dass er der kirchlichen Musik zunächst seine Kräfte widmete, hielt ihn frühzeitig von allem vagirenden Virtuosenthum fern und machte aus ihm einen ernsten, pflichtgetreuen Mann, der consequent seine Pfade wandelte, zu keinerlei Ausschreitungen sich verleiten liess und nur die einzige Befürchtung kannte, hinter den Erwartungen zurückzubleiben, die man von ihm zu hegen berechtigt war. Körperliche Anlage erleichterte die oft schwere Berufsthätigkeit, die er zu höherer Geltung brachte, wenn es ihm auch nicht überall gelang, wo man statt eines würdigen Nachfolgers von Händel und Bach lieber einen französischen Opern-Componisten oder Concert-Virtuosen gesehen hätte. Manche Anekdote aus Hesse's Leben spricht dafür, so sein Aufenthalt in Darmstadt, wo er den erlauchten Musik-Liebhaber, der seine grossherzogliche Capelle selbst dirigirte, Ludwig von Hessen-Darmstadt, nicht bewegen konnte, „sich das Gegröhle auf der Orgel anzuhören". Andererseits hat es dem Verewigten an Triumphen nicht gefehlt, durch die er die deutsche Kunst, ihre Einfachheit, Strenge und Erhabenheit zur höchsten Anerkennung brachte.

Für den mächtigen Bau der Orgel und ihre Behandlung war Hesse's Persönlichkeit wie geschaffen, und hier in seinem Elemente entwickelte er auch einen viel feineren Schwung der Phantasie, als die meisten seiner Collegen, jene unmittelbare Inspiration, wie sie nur dem Genie eigen. Zwar hat er auch auf dem Clavier ganz Ausgezeichnetes geleistet, aber er legte einen ängstlichen Werth auf die treue und verständige Reproduction der Meisterwerke, seiner eigenen Kraft in zu grosser Bescheidenheit minder vertrauend. Er war ein vortrefflicher Lehrer des Piano, und mehr als das, ein Concertspieler, der vor dem ausgesuchtesten Publicum sich hören lassen durfte; die Sauberkeit seines Spiels und die Leichtigkeit, womit er Schwierigkeiten überwand, hat man stets bewundert. In seinen eigenen Compositionen findet sich vorwiegend Sanftheit, Zartheit und Weichheit; sie haben jenen elegischen Zug, der sich ganz in die Melodie versenkt und mit ihr spielt; sie sind im höchsten Grade kunstvoll gearbeitet, und der gelehrteste Musiker, der strengste Contrapunktist wird nicht ein Pünktchen an ihnen auszusetzen haben Aber es fehlt ihnen der himmelanstrebende, hohe und fortreissende Gedankenflug, dessen Rauschen man allerdings nur in einem Beethoven und Mozart hört, zu denen unser bescheidener Zeitgenosse sich nicht zu erheben vermochte. Obgleich schwärmerischer Verehrer der Heroen deutscher Musik, war er auch gegen neuere und fremde Richtungen keineswegs intolerant.

Es lag wohl in den Verhältnissen und in dem Temperament Hesse's, dass er sich zu einer heroischen Begeisterung im Schaffen nicht emporschwang; er war eine mehr gemüthliche, joviale und behäbige Natur, ein Schlesier, ein Breslauer in voller Bedeutung des Wortes, der an der Scholle haftet, wo er geboren, nicht gern aus der Heimat herausgeht, und wo er ist, es sich auch *bene* sein lässt. Das ist kein Vorwurf für Hesse, Niemand kann wider seine Natur streiten, und auch er ging nicht aus seiner Heimat heraus. Mit einiger Anstrengung, mit einem höheren Ehrgeiz wäre es ihm ein Leichtes gewesen, an den ersten Orten Europa's eine hervorragende Stellung einzunehmen; er begnügte sich, in Breslau Musikstunden zu geben, und seine grösste Befriedigung war, wenn er einmal aus „dem Neste" herauskam, an anderen Orten Lorberkränze zu sammeln und sie auf den Altar seiner lieben schlesischen Heimat niederzulegen. Wer hätte nicht gern seine Reiseberichte aus Paris, London, Prag u. s. w. gelesen, in denen er weniger seine Triumphe als seine Erlebnisse erzählte, als wäre ihm nicht gehuldigt worden, sondern als hätte er sich aufgemacht im Dienste seiner Herrin, im

Dienste der musicalischen Muse, die Welt mit dem Zauber alter Tonwerke neu bekannt zu machen und Blumen auf die Gräber der Helden zu streuen, von denen er die schöne Kunst gelernt, und denen er mit inniger, kindlicher Pietät, wiederum ein Zeichen seines echt schlesischen Charakters, anhing. Während sein Aeusseres nichts davon verrieth, war er doch ein liebenswürdiger, heiterer Gesellschafter. Er war nie verheirathet.

So das Lebensbild Hesse's. Eines gehört noch in die Charakteristik: der literarische Fleiss, bei dem Hesse, Anderen in dieser Beziehung voraus, einen das ganze Gebiet der Musik umfassenden Geist bekundete. Ruhe seiner Asche! — Das Andenken an diesen wackeren Mann und Künstler wird noch lange lebendig bleiben in allen, die das Glück hatten, ihn kennen zu lernen.

(Wiener Bl. f. Th. u. M.)

Nachweisung der deutschen Quelle der Melodie der Marseillaise.

Die in Nr. 32 d. Bl. wieder aufgenommene Erörterung über den Ursprung der Melodie zur Marseillaise veranlasst uns, auf eine in der „Gartenlaube" vom Jahre 1861, Nr. 16, über diesen Gegenstand gegebene Aufklärung hinzuweisen, welche, wie es scheint, in musicalischen Kreisen nicht weiter bekannt geworden, wie sie auch unseres Wissens von keiner Musik-Zeitung wiedergegeben wurde. Herr J. B. Hamma, derzeit, so viel wir wissen, Musik-Director zu Neustadt in Rheinbaiern*), macht am angeführten Orte die Mittheilung, dass die Stadtkirche zu Meersburg am Bodensee ein Manuscript: „*6 Missae breves stylo elegantiori ad modernum genium elaboratae, comp. de Holtzmann, 1776*", besitze, welches im *Credo* der vierten Messe aus *G* die Musik zur Marseillaise fast Note für Note gleich nach Melodie, Harmonie, Tact und Tonart enthalte, so dass Rouget de Lisle, als er die Musik zu seinem Gedichte setzte, diese Messe vor sich gehabt, beziehungsweise abgeschrieben haben müsse. Herr Hamma hat diesen Fund während seiner früheren Anstellung als Organist und Musik-Director an der Stadtkirche in Meersburg gethan, an welche jene Messen vom Fürsten Dalberg, der sie seinerseits aus dem Kloster Salem übernommen, übergegangen seien; er zweifelt nicht, dass das „Original" (also wohl das Autograph nach Herrn Hamma's Ansicht) von dem Chor-Musik-Director in Meersburg auf Verlangen werde vorgezeigt werden. Ueber die Persönlichkeit des Componisten Holtzmann gibt nun aber Herr Hamma Aufschlüsse, welche jedenfalls irrig sind: er bezeichnet ihn als jenen kurfürstlich pfälzischen Hof-Capellmeister, der in Mozart's Briefen aus Mannheim an seinen Vater erwähnt, und von dem während Mozart's Anwesenheit in Paris eine geistliche Cantate aufgeführt worden sei. Die Messen dieses Componisten seien am Rheine, im Elsass, in den Bisthümern Speyer und Strassburg sehr verbreitet gewesen (wenn auch nur in Abschriften), und mögen so auch dem Dichter der Marseillaise, der wohl in seiner Jugend in Kirchen und Klöstern bei der Musik mitgewirkt habe, bekannt geworden sein. Nun heisst aber jener kurpfälzische Capellmeister Holzbauer, und von einem Holtzmann aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist in musicalischen Lexicis überhaupt nichts zu finden. Gleichwohl wäre dies kein Hinderniss, einem wenn auch sonst gar nicht mehr bekannten deutschen Musiker dieses Namens die Autorschaft der Melodie zur Marseillaise zuzuschreiben, wenn nur jene Messe sich noch vorfinden und durch Veröffentlichung des fraglichen Theiles derselben sich der Beweis für jenen Ursprung der berühmten Melodie liefern liesse! Aber unglücklicher Weise ist, laut der Versicherung des jetzigen Chor-Directors Herrn Schreiber in Meersburg, von Holtzmann zwar eine andere Messe in der dortigen Kirchenmusik-Sammlung vorhanden, aber keine, in welcher eine Spur von der Marseillaise-Melodie zu finden wäre, und müsste diese letztere vor dem Amtsantritte des Herrn Schreiber abhanden gekommen sein. Da nun Herr Hamma erst im Jahre 1861, viele Jahre nach seinem Abgange von Meersburg, die fragliche Mittheilung veröffentlicht hat, so lässt sich vielleicht annehmen, dass derselbe sich seiner Zeit eine Abschrift von dem besagten *Credo* genommen hat, auf welche seine neuliche Mittheilung gegründet ist. In diesem Falle wäre es sicherlich sehr wünschenswerth, wenn er dieselbe in einer Musik-Zeitung abdrucken lassen wollte. Alle Kirchenmusik-Dirigenten aber, in deren Bibliotheken sich alte Messen-Manuscripte befinden, mögen sich aufgefordert fühlen, nachzuforschen, ob sie nicht in einer etwaigen Messe von Holtzmann (oder auch Holzbauer, da ja mit dem Namen ein Irrthum vorgegangen sein könnte) den Beweis für die Richtigkeit der jedenfalls höchst interessanten Mittheilung des Herrn Hamma auffinden können, und bejahenden Falls das Resultat ihrer Nachforschungen zu veröffentlichen.

F.

*) Herr B. Hamma lebt in Königsberg in Preussen und ist Dirigent des dortigen Männer-Gesangvereins. Wir wissen aber nicht, ob er ein und derselbe mit dem Verfasser des Aufsatzes in der „Gartenlaube" ist. Die Redaction.

Nachschrift der Redaction. Zur Unterstützung der Angabe, dass die Melodie aus einer Messe herstamme, erinnern wir daran, dass Castil-Blaze in dem Aufsatze vom

Jahre 1852, in welchem er die Nachricht mittheilt, dass die Melodie ursprünglich aus einem deutschen Musikstücke genommen sei, erzählt, seine Gewährsmänner hätten in diesem deutschen Gesange einen „religiösen" Charakter gefunden. (Vgl. Rhein. Musik-Zeitung. 1852. III. Nr. 6, S. 877.)

Gegen die Behauptungen von Fétis (vgl. Nr. 32 d. Bl.) ist übrigens ein Verwandter de Lisle's, Herr A. Rouget de Lisle, Civil-Ingenieur in Paris und Mit-Redacteur des *Dictionnaire des Arts et Manufactures,* in der *Revue et Gazette Musicale* (Nr. 31 und 33 vom 2. und 16. August) aufgetreten. Zur Rechtfertigung der Autorschaft seines Verwandten sowohl für die Musik als für das Gedicht führt er mehrere Beweise aus gleichzeitigen Protocollen und Journalen an, welche keinen Zweifel über dasjenige, was Niemand bezweifelt hat, zurücklassen, nämlich dass Claude Joseph Rouget de Lisle schon vom Frühling 1792 an als Dichter und Componist der berühmten Hymne galt. Er erklärt, dass Herr Heitz, Buchdrucker und Buchhändler in Strassburg, ein Exemplar des ersten Druckes besitze: „*Chant de guerre pour l'armée du Rhin, dédié au Maréchal Luckner, à Strasbourg. De l'imprimerie de Dannebach, imprimeur de la municipalité.*" Diese ursprüngliche Ausgabe ist zwar auch ohne Datum, allein dieser Mangel wird ersetzt durch die Anzeige und den Textabdruck derselben Ausgabe in Nr. 67 der *Trompette du Père Duchesne* vom 23. Juli 1792, mit dem Zusatze: „*Comme il n'est pas possible de donner ici l'air en musique, je me suis contenté d'en donner les paroles.*" — Ferner bestätigt der *Courrier de Strasbourg* vom 27. October 1792 die musicalische Autorschaft de Lisle's.

Dies Alles schliesst natürlich die Möglichkeit, ja, man kann wohl sagen: die Wahrscheinlichkeit nicht aus, dass der Dichter eine deutsche Melodie zu seinen Versen benutzt habe. Ist Herr J. B. Hamma im Stande, eine Abschrift jenes *Credo* aus der Messe von Holtzmann beizubringen, so sind wir gern erbötig, sie zu veröffentlichen.

Interessant und charakteristisch für den Geist der Zeit ist folgende Mittheilung, welche der Civil-Ingenieur de Lisle aus dem Archiv des Kriegs-Ministeriums als Beweis, dass die Melodie schon im September 1792 (also vor 1793!) bekannt war, beibringt.

Nach der Schlacht bei Valmy, den 20. September 1792, schrieb der commandirende General, nachherige Marschall Kellermann an den Kriegs-Minister Ervan um die Erlaubniss, zur Feier des Sieges ein *Te Deum* im Lager singen zu lassen. Der Minister übersandte ihm eine Abschrift der Marseillaise mit der Weisung, dass „diese National-Hymne das Tedeum der Republik sei und allein würdig, in das Ohr des freien Franzosen zu dringen." Den 27. September schrieb Kellermann zurück: „Ich werde mit Vergnügen die Hymne der Marseiller, welche Sie Ihrem Schreiben beigelegt haben, an die Stelle des Te Deums setzen, und werde sie feierlich mit demselben Pomp singen lassen, den ich auf das Te Deum verwandt haben würde."

Richard Wagner über ungarische Musik*).

Herrn Cornel Abrányi, Redacteur der „Zenésseti Lapok" (ungarische Musik-Zeitung) in Pesth.

Geehrter Herr Redacteur!

Mir ist während meines Aufenthaltes in Pesth von unserem Freunde Reményi Ede, mit der Empfehlung, es seien ungarische Studien, eine grössere Anzahl von Compositionen mitgetheilt worden, die ich jetzt erst Gelegenheit finde, näher kennen zu lernen, und über die ich Ihnen gern meine besondere Freude mittheilen möchte. Das Thema, welches hiedurch zu erweiterten Reflexionen in mir angeregt wurde, ist zu umfassend, als dass ich ernstlich es bei dieser kurzen Mittheilung berühren möchte. Mit Anknüpfung an dasjenige, was ich am letzten Abende unseres Zusammenseins vor einem grösseren Kreise von Freunden über das „Nationale" in der Musik andeutete, erlaube ich mir jedoch, das, was mir beim Eingehen auf die in Rede stehenden Compositionen culturgeschichtlich von Bedeutung scheint, in Kürze mit Folgendem zu bezeichnen:

Mir scheinen diese Bestrebungen, das ungarische Nationallied in der Weise künstlerisch auszubilden, dass es in unmittelbare Beziehung zu unserer entwickelten Kunstmusik tritt, zu dem günstigsten Erfolge für die Entwicklung und Hebung der Musik in Ungarn überhaupt bestimmt. So lange ein solcher Erfolg nicht eintritt, wird bei Ihnen immer ein bedenklicher, ja, verderblicher Abstand zwischen dem nationalen Elemente und der nur die Oberfläche desselben berührenden Kunstmusik bestehen, und zwar in der Weise, dass die nationale Musik, d. h. die volksthümliche Tanz- und Liedweise, einem um so degradirenderen Naturalismus Preis gegeben wird, als die Kunstmusik, eben bloss nach ihren oberflächlicheren Producten begriffen, fast nur verwildernd wiederum auf jene einwirken kann. Was ich hier meine, wird Ihnen leicht klar werden, wenn ich Sie auf den harmonischen und rhythmischen Reichthum, welcher in der ungarischen Nationalweise wie in einem verdeckten Schachte verborgen liegt, aufmerksam mache und ihn mit der grossen Armuth, welche die italiänische neuere Opernmusik dem wirklich Musikgebildeten unserer

*) Pesther Lloyd, Nr. 188.

Zeit so weit ab stellt, vergleiche. Nichts Traurigeres nun, als wenn diese Armuth den naturalistischen Trägern der Volksmusik sich der Art mittheilt, dass sie von ihnen auch der Nationalmusik entstellend eingeprägt wird! Wir würden hier denselben üblen Erfolg jeder von aussen eingeführten Civilisation, welcher nicht ein selbständig gepflegtes und entwickeltes, rein nationales Element zugleich entgegentritt, ersehen, welches auf anderen Gebieten des Lebens und der Gesittung der Völker so widerliche Erscheinungen zu Tage fördert.

Wie mannigfaltig und für den Ausdruck bedeutend dagegen jener ursprüngliche Reichthum in der kunstgerechten Behandlung der Volksmusik nicht nur wiedergewonnen, sondern veredelt und weitergeführt werden kann, davon eben geben mir jene mitgetheilten „Ungarischen Studien“ überraschend erfreuliche Belege. Ja, wie nahe eine wirklich charakteristische, künstlerische Behandlung das noch vollständig nationale Motiv an die Producte der vollendetsten Kunstmusik heranbringen kann, davon giebt mir z. B. Nr. XIII. im zweiten Hefte der „Ungarischen Studien“ von Mosonyi ein Beispiel. Wer erkennt in diesem Stücke, das andererseits auffallend den Typus des ungarischen „*Lassu*“ trägt, nicht den Geist eines der phantastischsten Präludien Sebastian Bach's? In Wahrheit bietet ein Eingehen auf die harmonischen und rhythmischen Eigenthümlichkeiten gerade der ungarischen Volksmusik auffallende Natürlichkeits-Beweise für die Richtigkeit von Harmonisationen und Rhythmisirungen in der Kunstmusik, welche den nur auf diesem Gebiete wiederum möglichen „Zöpfen“ der Theorie unbegreiflich und unzulässig erscheinen.

Betrachte ich nun die Stagnation, welche gegenwärtig unläugbar in der Entwicklung der eigentlichen Kunstmusik eingetreten ist, so werde ich fast zu dem kühnen Schlusse verleitet, dass Ihnen bei fortgesetzt glücklicher Entwicklung Ihrer Nationalmusik es möglicher Weise vorbehalten sein dürfte, einen erfrischenden Einfluss wiederum auf jene Entwicklung zu gewinnen. Jedenfalls aber lässt sich voraussehen, dass die mir vorliegenden Bestrebungen, wenn sie den nöthigen fördernden Eingang bei dem ungarischen Publicum gewinnen, eine höchst glückliche, ja, wohl die einzig wahrhaft erspriessliche Grundlage für die Entwicklung der Musik überhaupt — (derjenigen Musik, welche ich die rein menschliche nennen möchte) — bei Ihrem Volke bilden muss und wird.

Penzing bei Wien, 8. August 1863.

Richard Wagner.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Man schreibt aus Baden-Baden vom 9. August: „Herr Rosenhain darf mit der Aufnahme seiner Operette *Volage et Jaloux* (Text nach Kotzebue von Sauvage) am gestrigen Abende zufrieden sein. Er nennt diesen dramatischen Scherz unter zwei Personen bescheidener Weise ein *Proverbe lyrique* und bezeichnet damit den Standpunkt seines Werkes. Herr Rosenhain hat sein Wollen und Können in treffliches Gleichmaass zu setzen gewusst, und es ist kein geringes Lob, welches wir damit aussprechen, dass in Folge dessen in seinem Werke Stoff und Behandlung, Sujet und Stil völlig conform sind. Die Erfindung ist einfach, leicht und natürlich, aber nicht ohne Frische, Grazie und ein recht glückliches Streben nach rhythmischer Mannigfaltigkeit, wobei allerdings der $^3/_4$- und $^2/_4$-Tact mit seiner „„Aufforderung zum Tanze““ wie gewöhnlich den Sieg davonträgt. Die Operette besteht aus einer ziemlich ausgeführten Ouverture, die recht gut gefallen hat, und aus sieben grösseren oder kleineren Nummern, wovon zwei der Sopran, Mad. Lefebvre, zwei der Tenor, Herr Froment, allein zu singen hat und die übrigen drei Duette sind. Die zwei heiter gehaltenen Nummern (1 und 4) für Sopran, eine Tyrolienne und eine Walzer-Arie, verdienen entschieden den Vorzug vor den mehr sentimentalen Nummern (2 und 6) des Tenors, wovon die letztere uns in den Rahmen des Stückes am wenigsten passen will und auch am wenigsten gefiel, während alle übrigen Nummern von der Ouverture an durchgängig sehr lebhaften Beifall erhielten.

Wien. Robert v. Hornstein's Operette „Page Cecil“ befindet sich unter den Novitäten, welche das neue Treumann-Theater in allernächster Zeit bringen wird. Derselbe Componist ist mit der Musik zu einem grösseren Singspiele: „Die Rolandsknappen“, Text von Paul Heyse, beschäftigt.“

Der Herzog von San Clemente in Florenz hat einen Preis für eine religiöse Composition ausgeschrieben. Vincenzo Maini hat eine Osterhymne gedichtet, welche zum Texte dienen soll. Die Composition soll vierstimmig sein, die Instrumentirung die der Mozart'schen Messen für kleines Orchester. Der Stil soll in dem classischen Genre sein, breit und grossartig, wie der Stoff es gebietet; das Urtheil wird durch das königliche Institut in Florenz gesprochen werden. Der Preis ist 8000 Francs. Die preisgekrönte Composition wird unter Direction von Geremia Sbolci zur Aufführung kommen. Die Compositionen müssen, mit einem Motto versehen, vor dem 31. December 1863 eingesandt sein.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.



Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 36. KÖLN, 5. September 1863. XI. Jahrgang.

Mendelssohn's Briefe.

II.

Man preist oft das Geschick grosser Künstler und überhaupt bedeutender Männer, wenn sie in glücklichen Verhältnissen geboren wurden und Anregung, Förderung, Erleichterung die Fülle ihnen durch die gesellschaftliche Stellung und die Vermögens-Umstände ihrer Eltern zu Theil geworden, wodurch das angeborene Talent von Kindheit an gepflegt, geleitet und geläutert, entwickelt und gehoben wurde. Zu viel gibt man dann in der Regel auf den Reichthum an Gelde, zu wenig auf den Einfluss ihrer nächsten Vorbilder, auf die Richtung ihrer Neigung auf bestimmte Geistesthätigkeiten und auf die Erstarkung und Festigung ihres Charakters. So hat man sich denn auch gewöhnt, bei Felix Mendelssohn die grossen Vortheile, welche das Vaterhaus der Entwicklung seines Talentes entgegen brachte, ihm stets hoch anzurechnen, während man ihn doch mit Recht nur um Eines beneiden könnte, was ihm ohne sein Zuthun zu Theil geworden — um einen so trefflichen Vater. Die zwei Briefe an seinen Felix, welche uns die Sammlung bringt, beweisen, wie anregend und fördernd die Winke, Urtheile und Ideen eines solchen, obwohl nicht „technisch musicalischen“ Vaters (wie Felix selbst sagt) auf die Entwicklung des Sohnes auch als Tonkünstler einwirken mussten. Wir theilen desshalb aus dem Briefe vom 10. März 1835 alles mit, was den Lesern volles Licht über die geistige Wechselwirkung zwischen Vater und Sohn auch in Beziehung auf Musik geben kann, und bedauern nur, dass nicht mehrere Briefe der Art in die Sammlung aufgenommen sind. Denn dass der Vater fleissig schrieb, geht aus dem Anfange dieses Briefes vom 10. März hervor, den er als den „dritten derselben Woche“ an Felix bezeichnet. Er lautet, wie folgt:

„Dein Wort, dass Sebastian Bach jedes Zimmer, wo er gesungen wird, zur Kirche umwandele, finde ich ganz besonders treffend, und so hat auch beim einmaligen Hören der Schluss des erwähnten Stückes denselben Eindruck auf mich gemacht; sonst gestehe ich, von meiner Abneigung gegen figurirte Choräle im Allgemeinen nicht zurückkommen zu können, weil ich die eigentlich zu Grunde liegende Idee nicht verstehe, besonders da nicht, wo die beiden certirenden Massen im Gleichgewicht der Kraft gehalten sind. Wo, wie z. B. im ersten Chor der Passion, der Choral nur einen wichtigeren und consistenteren Theil des Grundes ausmacht, oder wo, wie in dem oben erwähnten Stücke der Cantate, wenn ich mich nach dem einmaligen Hören recht erinnere, der Choral das Hauptgebäude ist und die einzelne Stimme nur eine Verzierung, kann ich mir eher den Begriff und Zweck denken — gar nicht aber da, wo die Figur gewisser Maassen Variationen aufs Thema ausführt. Ueberhaupt ist mit dem Choral nicht zu spassen. Das höchste Ziel dabei ist, dass das Volk ihn unter Begleitung der Orgel rein singe: alles Andere erscheint mir eitel und unkirchlich.

„Am letzten Musikmorgen bei Fanny wurde die Motette von Bach: „„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit““, und Dein *Ave Maria* von gewählten Stimmen gesungen. Eine grosse Stelle des letzteren, in der Mitte, so wie auch das Ende, schienen mir zu künstlich und schwierig für den einfach frommen und allerdings echt katholischen Stil, welcher übrigens darin vorherrscht. Wenn nun Rebekka bemerkt, dass einige Confusion in der Ausführung dieser Stellen Statt gefunden habe, welche ich für zu schwierig gehalten habe, so beweist das nur, dass ich ein Ignorant bin, nicht aber, dass nicht das Ende doch zu spitzfindig modulirt sei. Was nun Bach betrifft, so scheint mir das genannte Stück ein ganz bewunderungswürdiges. Schon die Einleitung, welche Fanny besonders schön spielte, hat mich überrascht und ergriffen, wie lange nichts, und ich musste wieder an Bach's Einsamkeit denken, an seinen ganz isolirten Stand in Umgebung und Mitwelt, an die

reine, milde, ungeheure Kraft und die Klarheit der Tiefe. Von den einzelnen Stücken hat sich mir „„Bestelle dein Haus““ und „„Es ist der alte Bund““ — augenblicklich und dauernd eingeprägt; weniger die Bass-Arie. mit den Alt-Soli. Was mir zuerst bei der Passion klar wurde, dass Bach der musicalische Repräsentant des Protestantismus sei, wird mir bei jedem neuen Stücke, das ich von ihm höre, positiv oder negativ evident, — so neulich durch die Messe, die ich in der Akademie hörte und die mir aufs entschiedenste antikatholisch vorkommt, daher denn auch alle ihre grossen Schönheiten mir den inneren Widerspruch eben so wenig lösen zu können schienen, als dies möglich wäre, wenn ein protestantischer Geistlicher in einer protestantischen Kirche Messe läse. Nebenbei wurde mir aber aufs Neue klar, welch grosses Verdienst es von Zelter war und bleibt, Bach den Deutschen wiedergegeben zu haben, denn zwischen Forkel und ihm war von Bach wenig die Rede, und dann auch fast nur vom wohltemperirten Clavier. Ihm ist zuerst das wahre Licht über Bach aufgegangen durch den Besitz anderer seiner Werke, die er als Sammler kennen lernte und als wahrer Künstler Andere kennen lehrte. Seine musicalischen Aufführungen am Freitag sind abermals ein Beleg, dass nichts, was mit Ernst angefangen und in der Stille ununterbrochen fortgesetzt wird, ohne Erfolg bleiben kann. Ausgemacht ist es wenigstens, dass Deine musicalische Richtung ohne Zelter eine ganz andere geworden wäre.

„Dein Vorsatz, Händel in seiner ursprünglichen Gestalt zu restauriren, hat mich zu einigen Gedanken über die spätere Instrumentirung seiner Werke veranlasst. Es entsteht dabei gewöhnlich die Frage, ob Händel, wenn er heut schriebe, sich nicht aller jetzt vorhandenen musicalischen Mittel bedienen würde, um seine Oratorien zu componiren, was am Ende doch nichts weiter heisst, als: ob die künstlerisch sittliche Gestaltung, welcher wir den Namen Händel geben, heute dieselbe äussere Form annehmen würde, welche sie vor hundert Jahren gehabt hat, oder in weiterem Sinne: ob die Welt heute aussieht, wie sie vor hundert Jahren ausgesehen hat, worauf dann die Antwort sich von selbst ergibt. Man muss aber die Frage anders stellen, und zwar nicht, ob Händel heute seine Oratorien componiren würde, wie vor hundert Jahren, sondern ob er überhaupt Oratorien componiren würde. Wohl schwerlich, wenn sie jetzt nur so zu schreiben wären, wie in der neuesten Zeit geschehen ist. Daraus, dass ich Dir das sage, kannst Du entnehmen, wie erwartungsvoll und zutrauend ich dem Deinigen entgegensehe, welches hoffentlich die Aufgabe der Verbindung alten Sinnes mit neuen Mitteln lösen wird, sonst würde die Wirkung eben so gewiss ausbleiben, als die Maler des neunzehnten Jahrhunderts sich nur lächerlich machen würden, die die Religiosität des fünfzehnten Jahrhunderts mit langen Armen und Beinen und einer auf den Kopf gestellten Perspective wieder herstellen wollten. — Mir scheinen die neuen Mittel, so wie eigentlich Alles in der Welt zu rechter Zeit gekommen zu sein, um den schwächer werdenden inneren Motiven belebend zur Seite zu stehen, denn auf der Stufe religiösen Sinnes, auf welcher sich Bach, Händel und ihre Zeitgenossen befanden, brauchten sie keines grossen Orchesters zu ihren Oratorien, und ich selbst erinnere mich noch sehr wohl aus meinen jüngsten Jahren, dass der Messias, Judas und das Alexanderfest ganz wie sie Händel geschrieben und sogar ohne Orgel zu Aller Freude und Erbauung gegeben worden sind.

„Wie bringt man aber jetzt, wo Leerheit der Gedanken und Lärm in der Musik sich allmählich in umgekehrtem Verhältnisse zu einander entwickelt haben, die Sache zum Stehen? Das Orchester ist einmal da und wird seine jetzige Gestalt wohl eine lange Zeit ohne wesentliche Veränderung beibehalten. Reichthum ist aber auch nur dann ein Fehler, wenn man ihn nicht zu verwenden weiss. Wie also soll das Reiche des Orchesters verwendet werden? Welche Anleitung kann der Dichter dazu geben und in welchen Regionen? Oder soll die Musik sich ganz von der Poesie trennen und rein selbstständig wirken? Ich glaube nicht, dass sie letzteres können wird, wenigstens nur in beschränktem Maasse und nicht allgemein gültig; zu ersterem müsste aber ein Gegenstand sowohl für die Musik wie für die Malerei gefunden werden, welcher durch seine Innerlichkeit, allgemeine Gültigkeit und Verständlichkeit die früheren religiösen zu ersetzen im Stande wäre. Nun will es mich bedünken, als ob die beiden Haydn'schen Oratorien auch in dieser Beziehung eine sehr merkwürdige Erscheinung wären. Beide Gedichte sind schwach, als solche betrachtet; aber sie haben auf eine sehr glückliche Weise statt des alten positiven und fast übersinnlichen Religions-Motivs dasjenige ergriffen, welches die Natur, als sichtbare Emanation der Gottheit, in ihrer Allgemeinheit und ihren tausendfältigen Einzelheiten jedem offenen Gemüthe einflösst. — Daher die unendlich tiefe, aber auch heitere, allgemein gültige und gewiss echt religiöse Wirkung dieser beiden Werke, die bis jetzt ganz allein stehen; daher das Zusammenwirken aller hin und wieder kleinlichen, spielenden Einzelheiten derselben mit dem grossartigsten und treuesten Gefühle des Dankes, welches aus dem Ganzen hervorquillt; und daher kommt es auch, dass ich wenigstens das Krähen des Hahns, das Singen der Lerche, das Gebrüll des Rindviehes und die Fröhlichkeit des Landvolkes sowohl in der Schöpfung als auch in den Jahreszeiten eben so wenig gern vermissen würde, als in der Natur

selbst. — Mit anderem Worte: Schöpfung und Jahreszeiten sind auf Natur und sichtbaren Gottesdienst gegründet, und sollten da nicht noch neue Stoffe für die Musik zu finden sein?" —

Wir haben oft schon in diesen Blättern gegen diejenigen Rigoristen unter den Musikern geeifert, welche auf das Urtheil des Publicums, weil es nicht musicalisch ist, gar nichts geben und an jeden Zuhörer die Ansprüche machen, als müsste er sich beim Eintritte in den Concertsaal jedesmal durch Vorzeigung eines Canons oder eines Fugen-Thema's legitimiren. Hier mögen sie denn einmal recht handgreiflich sich überzeugen, dass es im gebildeten Publicum auch Leute gibt, denen zu genügen wahrlich der Stolz des Künstlers von Fach sein muss. Völlig bekehren werden sie sich vielleicht, wenn sie lesen, was Felix Mendelssohn in der Antwort an seinen Vater darüber sagt:

„Ich habe Dir noch zu danken für den letzten Brief und mein *Ave*; ich kann es oft gar nicht begreifen, wie es möglich ist, über Musik ein so genaues Urtheil zu haben, ohne technisch musicalisch zu sein, und wenn ich das, was ich allerdings dabei empfinde, so klar und anschaulich sagen könnte, wie Du, sobald Du darüber sprichst, so wollte ich keine einzige confuse Rede mehr in meinem Leben halten. Habe tausend Dank dafür und für Deine Worte über Bach. Du hast nun freilich nach einmaligem unvollkommenen Hören meines Stückes das herausgefunden, was ich nach langer Bekanntschaft erst jetzt, und darüber sollt' ich mich wohl ein wenig ärgern; aber dann ist mir's doch wieder lieb, dass eine solche Deutlichkeit des Gefühls bei Musik da ist und dass Du die gerade hast, denn was am Ende und in der Mittelstelle verfehlt ist, liegt in so kleinen Fehlern, die sich mit so wenig Noten (namentlich weggestrichenen) hätten verbessern lassen, dass weder ich noch irgend ein Musiker ohne öfteres Hören darauf gekommen wäre, weil wir es in der Regel viel tiefer suchen. Es schadet der Einfachheit des Klanges, die mir gerade im Anfange gut gefällt, und wenn ich auch meine, dass es bei vollkommener Ausführung, namentlich mit grossem Chor, weniger auffallen würde, so wird doch immer etwas davon bleiben. Indessen will ich's ein ander Mal schon besser machen."

Leider verlor Mendelssohn den geliebten Vater schon im Herbste desselben Jahres, aus dem diese beiden Briefe stammen. „Es ist das grösste Unglück" — schreibt er aus Leipzig den 6. December 1835 an seinen Freund, Prediger Schubring in Dessau —, „was mir widerfahren konnte, und eine Prüfung, die ich nun entweder bestehen oder darin erliegen muss. Ich sage mir dies jetzt nach drei Wochen, ohne jenen scharfen Schmerz der ersten Tage, aber ich fühle es desto sicherer: es muss für mich ein neues Leben anfangen oder Alles aufhören — das alte ist nun abgeschnitten. Gott hat meinem Vater die Bitte, die er lange wiederholt hatte, gewährt: sein Ende war so ruhig und sanft und so unerwartet schnell, wie er es sich gewünscht hatte; Mittwoch den 18. war er noch von allen den Seinigen umgeben, ging Abends spät zu Bette, klagte Donnerstag früh ein wenig und um halb 11 Uhr war sein Leben geendet. — Die Aerzte wissen der Krankheit keinen Namen zu geben. — Gerade so soll mein Grossvater Moses gestorben sein, wie der Onkel uns sagte; in demselben Alter, ohne Krankheit, heiteren und ruhigen Sinnes. Ich weiss nicht, ob Du wusstest, wie besonders seit einigen Jahren mein Vater gegen mich so gütig, so wie ein Freund war, dass meine ganze Seele an ihm hing, und ich während meiner langen Abwesenheit fast keine Stunde lebte, ohne seiner zu gedenken; aber da Du ihn in seinem Hause mit uns allen und in seiner ganzen Liebenswürdigkeit gekannt hast, so wirst Du Dir denken können, wie mir jetzt zu Muthe ist. — Das Einzige bleibt da, die Pflicht zu thun, und dahin suche ich mich zu bringen mit allen meinen Kräften; denn er würde es so verlangen, wenn er noch gegenwärtig wäre, und ich will nicht aufhören, so wie sonst nach seiner Zufriedenheit zu streben, wenn ich sie auch nicht mehr geniessen kann. — Ich mache mich nun mit doppeltem Eifer an die Vollendung des Paulus, da der letzte Brief des Vaters mich dazu trieb, und er sehr ungeduldig die Beendigung dieser Arbeit erwartete; mir ist's, als müsste ich nun Alles anwenden, um den Paulus so gut als möglich zu vollenden, und mir dann denken, er nähme Theil daran."

Und an den Prediger Bauer in Belzig vom 9. December: „Der Wunsch, den ich mir vor allen jeden Abend wieder gewünscht hatte, war der, diesen Verlust nicht zu erleben, weil ich an meinem Vater so ganz und gar gehangen hatte oder vielmehr hange, dass ich nicht weiss, wie ich mein Leben nun fortsetzen werde, und weil ich nicht bloss den Vater entbehren muss (ein Gefühl, das ich mir schon seit meiner Kindheit als das herbste dachte), sondern auch meinen einzigen guten Freund während der letzten Jahre und meinen Lehrer in der Kunst und im Leben."

Im Spätsommer 1835 hatte Mendelssohn seinen Aufenthalt am Rheine mit der Stellung in Leipzig vertauscht, nachdem er vorher noch das niederrheinische Musikfest zum zweiten Male (es war das sechszehnte und wurde in Köln gefeiert) dirigirt hatte. Es wurde Händel's „Salomon" nach der Original-Partitur aufgeführt, zu welcher Mendelssohn „die Orgelstimme in der Art, wie er sie sich gespielt dachte" (S. 92), niederschrieb. Auf dieselbe Weise wurde im vorigen Jahre diese Aufführung in Köln wiederholt (vgl. Jahrg. 1862, Nr. 24 u. ff.), und Franz Weber spielte auch jetzt, wie damals bei Mendelssohn's Direction, die Orgel. Ein

[*]

paar kurze Stellen in den Briefen (S. 92 und 101) gedenken jenes Musikfestes. Die erste (an seinen Vater) lautet: „Auch mit dem Morgengesang*) habe ich Arbeit gehabt, weil Vieles darin geändert werden musste, was bei den hiesigen Mitteln unmöglich ausgeführt werden kann; er hat mir aber dabei von Neuem ungemein gefallen, namentlich der Stern, der Mond, die Elemente und der ganze vortreffliche Schluss. Bei den Worten: „„und schlich in dieser Nacht““ u. s. w., wird es so romantisch und poetisch, dass mich's jedes Mal von Neuem erfreut und ergreift; drum macht mir es Vergnügen, solch einem noblen Manne einen Dienst erweisen zu können. Die vom Comite wunderten sich sehr, als ich behauptete, es sei schön, und wollten kaum daran, allein sie waren denn doch zu Allem zu bereden. — Sogar eine Ouverture von Bach hätten sie geben müssen, wenn ich nicht eine allzu starke Contra-Revolution gescheut hätte. — Von mir kommt gar nichts; dafür (wahrscheinlich aus Dankbarkeit) wollen sie durchaus mein „„wohlgetroffenes Bildniss““ an den Pfingsttagen erscheinen lassen und ausgeben, wogegen ich mich tapfer wehre und weder sitzen noch still halten will, weil ich all dergleichen Grossthuerei nicht mag."

In der zweiten (vom 6. October 1835) spricht er seine Freude über das Geschenk des Comite's von Köln aus: „Noch vor Chopin's Abreise kamen meine Händel'schen Werke an, über die er eine wahre kindische Freude hatte; aber sie sind auch wirklich so schön, dass ich mich nicht genug darüber freuen kann; 32 grosse Folianten, auf die bekannte englische, elegante Manier in dickes grünes Leder gebunden, auf jedem Rücken mit gewaltigen goldenen Buchstaben der Titel des Ganzen und der Inhalt des Bandes, auf dem ersten Bande ausserdem folgende Worte: „„Dem Director F. M. B. Das Musikfest-Comite 1835 in Köln““, dabei ein sehr freundlicher Brief des gesammten Comite's mit all ihren Unterschriften; und nun, wie ich aufs Gerathewohl Samson herausziehe und gleich zu Anfang eine grosse Arie des Samson finde, die kein Mensch kennt, weil sie Herr v. Mosel gestrichen hat, und die an Schönheit keiner Händel'schen weicht, und so das Vergnügen, das mir an allen 32 Bänden bevorsteht: — da könnt Ihr Euch meine Freude denken."

Im Jahre 1836 führte er bekanntlich seinen „Paulus" zum ersten Male beim Musikfeste zu Düsseldorf auf. Diesen so wichtigen Punkt in seinem Leben finden wir kaum erwähnt in der vorliegenden Briefsammlung; an seine Familie schrieb er desswegen nicht, weil seine Geschwister Paul und Fanny selbst gegenwärtig waren. Nur in einem Briefe an Schleinitz in Leipzig berührt er die Aufführung in einer Stelle, welche wir unseren Lesern nicht vorenthalten wollen.

„Gewiss, Sie hätten Sich beim Musikfeste auf lange Zeit erfreut. Sie hätten Sich an der Lust und Liebe, mit der die ganze Sache ging, an dem unglaublichen Feuer, mit dem die Chöre und das Orchester losfuhren, gewiss von Herzen erfreut, wenn Sie auch manche Einzelheiten, namentlich in den Solo's, verdrossen hätten. Bei den Paulus-Arien weiss ich Ihr ganzes Gesicht auswendig, wie sie etwas ledern und gleichgültig abgesungen worden, und höre Sie auf den Heiden-Apostel im Schlafrock schimpfen; aber eben so weiss ich auch, wie Sie Sich über „„Mache dich auf““, was wirklich herrlich ging, gefreut hätten. — Mir war es sonderbar: bei der ganzen Probenzeit und Aufführung dachte ich nur blutwenig ans Dirigiren, sondern lauschte darauf, wie sich das Ganze machte, und ob es mir recht wäre, ohne an irgend etwas Anderes zu denken. — Wenn die Leute mir Tusch brachten oder klatschten, so war mir's wohl einen Augenblick lieb, aber dann kam mir der Vater wieder in den Sinn, und dann suchte ich wieder den Gedanken an meine Arbeit zu gewinnen. So habe ich bei der ganzen Aufführung fast nur wie ein Zuhörer gestanden und mir einen Eindruck des Ganzen zu erhalten gesucht. Vieles hat mir auch gar viele Freude gemacht, Anderes nicht, aber an Allem habe ich sehr gelernt und hoffe es besser zu machen, wenn ich mal ein zweites Oratorium schreibe."

Im Juni ging er nach Frankfurt am Main, gab aus Verehrung und Freundschaft für Schelble eine Schweizerreise und das Seebad in Genua auf und übernahm auf acht Wochen die Leitung des Cäcilien-Vereins, während „der prächtige Schelble" sich auf dem Lande erholte. Er schreibt darüber an seine Mutter:

„Es war drauf und daran, dass der Cäcilien-Verein aus einander geben sollte, und namentlich schien Schelble die Lauigkeit zu fürchten, die unter den Mitgliedern bei seiner Abwesenheit herrschen würde. Da sie nun alle glaubten und hofften, dass ich durch meine Gegenwart das ändern könnte, so bedachte ich mich nicht, obwohl die frankfurter Musiker sich verzweifelt wundern werden, und will nun sehen, wie viel in acht Wochen zu thun ist. Dass

---

*) Es war „Milton's Morgengesang, Cantate von J. F. Reichardt", die Mendelssohn auf das Programm gebracht hatte. Er schätzte Reichardt hoch, woran beiläufig zur Nutzanwendung für unsere Neologen, die auf Männer wie Reichardt nur mitleidig herabblicken, erinnert werden mag. „In der Correspondenz von Goethe und Zelter ist mir eins aufgefallen: wenn über Beethoven oder sonst Einen schlecht, über meine Familie unziemlich, über Vieles langweilig gesprochen wird, so lässt mich's sehr kalt und ruhig; aber wenn von Reichardt die Rede ist und sie Beide über ihn so vornehm thun und urtheilen, so weiss ich mich vor Aerger nicht zu lassen." (S. 20, an seinen Vater.)

Hiller, auf den ich viel halte, diese ganze Zeit zufällig auch dort zubringen wird, ist mir ein grosser Gewinn.

„Es macht mir überhaupt Freude, Dir schreiben zu können, dass ich jetzt in Deutschland wohl festen Fuss gefasst habe und nicht meiner Existenz halber nach dem Auslande zu wandern brauchen werde. Das hat sich eigentlich erst seit einem Jahre und namentlich seit meiner Stellung in Leipzig deutlich gezeigt, aber ich glaube gewiss, dass es so ist, und denke auch, es sei nicht unbescheiden, wenn ich mich darüber freue und es Dir sage. Die Art, wie man mich auf meiner Reise in Frankfurt, endlich auch hier aufgenommen hat, ist so, wie sich's ein Musiker nur irgend wünschen kann; und wenn das alles auch wenig oder gar nichts bedeuten mag, so ist es ein Zeichen von Freundlichkeit, die immer wohl thut, und alle solche Zeichen sind mir lieb, weil ich mir bewusst bin, nichts gethan zu haben, um sie hervorzurufen. Darum freue ich mich fast, wenn Du mich einen umgekehrten Charlatan nennst, und wenn mir Manches von selbst zu Theil wird, um das sich Andere sehr bemühen; ich darf dann glauben, dass ich's verdiene. Wenn ich nur diese Worte auch dem Vater einmal hätte schreiben können, denn er hätte sie gern gelesen!“

Die grosse Oper in Paris.

Die Oper, dieses grosse Theater mit seinem grossen Orchester, seinen grossen Chören, der grossen Unterstützung, welche es vom Staate empfängt, seinem zahlreichen Personale, seinen unzähligen Decorationen gleicht in vielen Stücken dem Storch in der Fabel. Bald erblickt man ihn auf einem Beine schlafend, bald wandelt er dahin, in den spärlichsten Gewässern Nahrung suchend, nicht einmal den Gründling verschmähend, vor welchem er sich sonst ekelt und dessen Name allein schon hinreicht, seinen gastronomischen Stolz zu beleidigen.

Aber der arme Vogel ist am Flügel verwundet, er geht und kann nicht fliegen, und seine Beine werden ihn um so weniger zum Ziele führen, als er selbst nicht weiss, nach welcher Himmelsgegend er sich wenden soll.

Die Oper will, wie alle anderen Theater, Geld und Ehre, Ruhm und Einnahme. Die grossen Erfolge verschaffen Eines und das Andere; gute Werke schlagen manchmal durch, grosse Componisten und geschickte Dichter stellen aber allein dergleichen her. Diese Werke, von Intelligenz und Genie strahlend, vermögen ihre ganze lebendige Schönheit nur vermittels einer lebhaften, schönen, warmen, geschmackvollen, treuen, grossartigen, glänzenden und beseelten Durchführung zu offenbaren. Die Vortrefflichkeit der letzteren hängt aber nicht allein von der Wahl der Ausführenden ab, sondern vornehmlich von dem Geiste, der sie beseelt. Dieser Geist könnte nun allerdings ein guter sein, wenn seit langer Zeit sich nicht Allen die Bemerkung aufgedrängt hätte, dass eine wahre Leidenschaft für die Mittelmässigkeit die Oper beherrscht. Ungeachtet der besten Absichten von der Welt, begeistert sie sich bis zum Enthusiasmus für das Platte, glüht vor Bewunderung für das Farblose, erhitzt sich für das Laue; sie wird poetisch für die Prosa. Da sie überdies erkannte, dass das Publicum, aus Langerweile in Gleichgültigkeit verfallen, seit langer Zeit alles über sich ergehen lässt, was man ihm bietet, ohne etwas zu billigen oder zu tadeln, so hat sie daraus mit Recht geschlossen, dass sie Herrin im Hause sei und sich ohne Besorgniss allen Antrieben ihrer Leidenschaft hingeben dürfe, um der Mittelmässigkeit Altäre zu bauen und ihr Weihrauch zu streuen.

Um einen so schönen Erfolg zu erzielen und unterstützt von denjenigen ihrer Werkzeuge, deren glückliches Naturel nichts verlangt, als sich selbst überlassen zu bleiben, um in diesem Sinne zu wirken, hat sie alle ihre Künstler dermaassen ermüdet, blasirt und in ihrem Aufschwunge gelähmt, dass mehrere von ihnen, ihre Harfen an die Weiden des Ufers aufhängend, stehen blieben und weinten, andere anfingen, aus Entrüstung ihre Beschäftigung zu hassen. Viele schlummerten ein, und die Philosophen unter ihnen streichen ihr Gehalt ein, indem sie lachend Mazarin's Wort: „Die Oper singt nicht, aber sie bezahlt!“ parodiren.

Das Orchester allein schon macht der Oper viele Mühe, um es zu bändigen. Der grösste Theil seiner Mitglieder, welcher aus Virtuosen ersten Ranges besteht, gehört zu dem berühmten Orchester des Conservatoriums; sie stehen daher in gewisser Berührung mit der gediegensten Kunst und mit einem ausgewählten Publicum; daher stammen die Ideen, welche sie eingesogen haben, und der Widerstand, welchen sie den Bemühungen, sie zu unterwerfen, entgegensetzen. Aber es gibt keine künstlerische Organisation, deren Aufschwung man auf die Länge der Zeit und durch fortgesetzte Aufführung schlechter Werke nicht zu brechen, deren Feuer man nicht auszulöschen, deren Kraft man nicht zu lähmen, deren kühnes Vorschreiten man nicht niederzuhalten vermöchte. „Ah! Sie machen Sich über meine Sänger lustig,“ sagt die Oper öfter zu ihnen, „Sie spotten über meine neuen Partituren, Sie Herren Künstler! ich werde Sie bald zur Vernunft bringen; da ist ein Stück aus einer Menge von Acten, dessen Schönheiten Sie kosten sollen. Drei Proben würden im Allgemeinen hinreichen, um damit fertig zu werden, es ist blosser Vorsaalstil; Sie werden indess zwölf oder fünfzehn machen; Eile mit Weile. Wir wollen es zehn Mal hinter

einander aufführen, bis Niemand mehr hineingeht, und werden dann zu einem anderen von derselben Sorte und demselben Verdienste übergehen. Ich habe die Ehre, Ihnen hier eine Oper, in Eile hingeschmiert und voll von Galopaden, vorzulegen, welche Sie mit derselben Sorgfalt studiren werden, wie die vorige, und kurz nachher werden Sie eine von einem Componisten bekommen, der noch nie etwas Anderes gemacht hat. Sie beklagen Sich, dass die Sänger weder Ton noch Maass halten; diese ihrerseits beklagen sich über die Strenge Ihrer Begleitung; künftighin müssen Sie Ihr Tempo nach den Sängern einrichten, auf der betreffenden Note, mag sie lauten, wie sie wolle, ausharren, bis sie mit ihrer Fermate fertig geworden, und ihnen dann noch Zeit lassen, um wieder Athem zu schöpfen." — Und nach und nach wird das arme, brave Orchester, ich fürchte sehr, in Betrübniss, dann in krankhafte Schlummersucht, weiterhin in Siechthum und Entkräftung und zuletzt in Mittelmässigkeit versinken, diesen Schlund, in den die Oper alles hineintreibt, was ihr unterworfen ist.

Die Chöre werden auf andere Weise gross gezogen; um nicht genöthigt zu sein, das mühsame System, welches man mit bisher so geringem Erfolge gegen das Orchester gerichtet, auch auf sie anzuwenden, sucht die Oper die älteren Choristen durch Choristen neuer Schule, d. h. mittelmässige, zu ersetzen. Aber hier überschreitet sie ihr Ziel; denn nach kurzer Zeit verschlechtern sie sich dergestalt, dass sie auch zu dem speciellen Fache, für das sie angestellt worden, für die Mittelmässigkeit, nicht mehr passen.

Und dennoch hat man gegenwärtig das arme Publicum gänzlich gezähmt, man hat es schachmatt gemacht. Es ist unterwürfig, furchtsam und sanft, wie ein artiges Kind. Ehemals gab man ihm vollständige Meisterwerke, Opern, deren sämmtliche Stücke schön waren, mit Recitativen voll wahren, bewunderungswürdigen Ausdrucks, mit entzückenden Tänzen, wo nichts das Ohr beleidigte, wo selbst die Sprache berücksichtigt worden war: aber das Publicum langweilte sich! Man griff zu heroischen Mitteln, um es aus seiner Schlummersucht aufzurütteln, man gab ihm das *C* jeder Art mit voller Brust zu hören, grosse Trommeln, kleine Trommeln, Orgeln, Militärmusik, Trompeten, Tuba's, gross wie die Schornsteine der Dampfmaschinen, Glocken, Kanonen, Pferde, Cardinäle unter Traghimmeln, Kaiser, von Gold strahlend, Königinnen mit Diademen, Leichenbegängnisse, Hochzeiten, Festmahle, Gaukler, Schlittschuhläufer, Chorknaben, Weihrauchstreuende, Monstranzen, Kreuze, Banner, Processionen, Orgien halbnackter Männer und Weiber, den Ochsen Apis, Schafherden, Nachteulen, Ziegen, die fünfhundert Teufel der Hölle, ja, das allgemeine Erbeben, das Ende der Welt, hier und da untermischt mit einigen faden Cavatinen und einer Menge von Claqueurs. Und das arme Publicum, betäubt von einer solchen Sündflut, öffnete zuletzt weit die Augen, sperrte den Mund auf und wurde einen Augenblick wach, aber ohne ein Wort zu sagen bekannte es sich ohne Hoffnung auf Rache für besiegt und sah sich gezwungen, seine Abdankung zu unterschreiben.

Seitdem, kreuzlahm gemacht, gebrochen, zerbrochen nach einem solchen Handgemenge, gleichwie Sancho nach der Belagerung von Barataria, blüht das Publicum von Wonne auf, sobald man sich den Anschein gibt, ihm auch nur das geringste ruhige Vergnügen zu verschaffen. Es geniesst mit Entzücken ein Stück erfrischender Musik, es erquickt sich daran, es schlürft sie ein. Ja, man hat es dergestalt matt gesetzt, dass es nicht mehr daran denkt, sich über die furchtbare Diät, welcher es unterworfen worden, zu beklagen. Jetzt kommt die gute Seite der Sache. Nachdem die Unterwerfung des Publicums zur Wirklichkeit geworden und sein irriges Urtheil nicht mehr zu fürchten, weil es gar nicht mehr urtheilt, haben sämmtliche Autoren entschieden, nur noch Meisterwerke hervorzubringen. Vortrefflich! Wie lange schon wünschen wir diesen Staatsstreich herbei! — Nichts desto weniger wäre es schade, wenn man zu viel Meisterwerke an der Oper gäbe; es steht zu hoffen, dass die Autoren sich vernünftig zeigen und ihrer fruchtbaren Inspiration richtige Gränzen setzen werden. Denn man hat an diesem Theater schon manche hübsche Partitur zu Grunde gerichtet. Nach den ersten vier oder fünf Vorstellungen, sobald der Einfluss des Autors nicht mehr direct auf seine Dolmetscher wirkt, sinkt die Ausführung vom Mittelmässigen bald zum Schlechten herab, namentlich bei den künstlich gehaltenen Werken.

Und wie verfährt man beim Einstudiren neuer Werke? Anfänglich denkt man nicht im Mindesten daran; später, wenn man zur Erkenntniss gekommen ist, dass es doch vielleicht zweckmässig wäre, daran ein wenig zu denken, ruht man sich aus; und zum Teufel, man hat Recht! Man muss sich keiner frühzeitigen Erschöpfung des Geistes durch Uebermaass der Arbeit aussetzen! Vermittels einer Reihe so weise berechneter Anstrengungen gelangt man endlich dahin, eine erste Probe anzukündigen. An diesem Tage steht der Director früh auf, rasirt sich schnell, schnauzt mehrmals seine Bedienten wegen ihrer Langsamkeit an, trinkt rasch eine Tasse Kaffee und — reist auf das Land. Bei dieser Probe haben einige Sänger die Gefälligkeit, sich einzufinden; nach und nach kommen wirklich fünf Personen zusammen. Da der Anfang auf $12\frac{1}{2}$ Uhr festgesetzt ist, so schwatzt man ruhig über Politik, Industrie, Eisenbahnen, Moden, Börse, Ballet, Philosophie bis um 2 Uhr. Dann erlaubt sich der Accompagneur die Be-

merkung, dass er schon lange Zeit warte und dass man gefälligst die Rollen zur Hand nehmen möge, um sie kennen zu lernen. Auf dieses Ersuchen beschliesst Jeder, die seinige sich geben zu lassen, durchblättert sie einen Augenblick, schüttelt den Sand davon ab, über die Copisten fluchend, und man beginnt etwas weniger zu schwatzen. „Aber wie soll man anfangen zu singen? Das erste Stück ist ein Sextett, und wir sind bloss fünf? das heisst, wir waren fünf, denn Herr S..... ist eben hinausgegangen, sein Sachwalter hat ihn wegen einer wichtigen Sache rufen lassen. Wir können doch kein Sextett zu Vieren probiren." Und Alle entfernen sich langsam, wie sie gekommen. Am anderen Tage kann man nicht probiren, denn es ist ein Sonntag, auch nicht am nächstfolgenden, denn es ist ein Montag, wo Vorstellung Statt findet, wobei selbst diejenigen Mitglieder, welche nicht beschäftigt sind, auf ihren Lorbern ausruhen, indem sie an die Mühe denken, welche ihre Genossen sich geben müssen. Also Dinstag denn! Es schlägt 1 Uhr: da treten die beiden Sänger ein, welche das vorige Mal gefehlt hatten, aber von den anderen erscheint noch Niemand. — Um 2³/₄ Uhr sind endlich Alle versammelt, ausser dem zweiten Tenor und dem ersten Bass. Die Damen sind liebenswürdig, voll reizenden Humors, und eine von ihnen schlägt daher vor, das Sextett ohne Bass zu beginnen. „Es macht nichts aus, wir werden wenigstens jeder seine Partie kennen lernen!" — Noch einen Augenblick, meine Herrschaften, sagt der Accompagneur, ich will mir's erst ansehen ... dieser ... Accord ... ich kann die Noten schwer unterscheiden. Was wollen Sie? man kann eine Partitur von zwanzig Zeilen nicht *prima vista* spielen. — „Ah! Sie kennen die Partitur nicht und wollen uns unsere Rollen einstudiren!" sagt die etwas vorlaute Madame S.... „Mein Lieber, Sie thäten besser, sie vorher zu studiren, ehe Sie hieherkommen." — Da Sie nichts Aehnliches für Ihre Rolle thun können, weil Lesen nicht Ihr Fach ist, so vermag ich freilich nicht, dieselbe Einladung an Sie zu richten, Madame. — „Angefangen!" ruft D.... ungeduldig. (Ritornel, Recitativ von D....., Harmonie auf dem *F-dur*-Accord. Ah! ein *As*!) „Sie, M...., sind daran Schuld." — Wie kann ich *As* gesungen haben, da ich nicht den Mund geöffnet? — Guten Abend allerseits! sagt aufstehend D.... Meine lieben Schäfchen, Ihr seid alle sehr geistreich, aber nicht aufmerksam. Uebrigens ist es 3¹/₄ Uhr, und nach 3 Uhr wird nicht probirt. Heute ist Dinstag; möglicher Weise singe ich nächsten Freitag in den Hugenotten, ich muss mich schonen. Ueberdies bin ich heiser und nur aus übergrossem Eifer heute zur Probe gekommen. Hm! Hm! — Alle entfernen sich. Die acht oder zehn folgenden Sitzungen gleichen mehr oder weniger der ersten. So vergeht ein Monat, ehe man dazu gelangt, etwas erstere Proben von einer Stunde zu halten, drei Mal in der Woche. Das macht zwölf Stunden Probe im Monat. Der Director thut sein Möglichstes, die Mitglieder durch seine Abwesenheit anzuregen, und wenn eine einactige Operette, welche zum 1. April angekündigt worden, endlich Ende August zur Aufführung gelangt, so darf er sich mit Recht brüsten und sagen: „Das ist nur eine Bluette; wir sind in achtundvierzig Stunden damit fertig geworden."

Aus Salzburg.

[Das Concert des Mozarteums — Joachim — Ferdinand David.]

Den 21. August 1863.

Das letzte Concert des Mozarteums, gegeben zur Feier des Geburtsfestes Sr. Majestät des Kaisers, brachte uns einen seltenen Genuss. Der Violinheros Joachim, der Concertmeister Ferd. David aus Leipzig, die königlich würtembergische Hof-Opernsängerin Frau Bennewitz-Mick und die vortreffliche Pianistin Fräulein Binder wirkten in dem Concerte, dessen Programm von dem Director des Mozarteums, Hans Schläger, folgender Maassen zusammengestellt war: Volks-Hymne. Nr. 1) Ouverture zu Macbeth von Cherubini; 2) Hymne für Sopran-Solo mit Chor- und Orgelbegleitung von Mendelssohn; 3) Gesangscene, Concertstück für die Violine mit Orchester von Spohr; 4) Concert in *G-moll* für das Piano mit Orchester von Mendelssohn; 5) Arie der Gräfin in Figaro's Hochzeit von Mozart; 6) Sinfonie für die Violine und Viola mit Orchester von Mozart; 7) Marsch und Chor aus der Oper Tannhäuser von R. Wagner. Schon die Ouverture, in welcher die beiden Concertmeister mitspielten, feurig und schwungvoll aufgeführt, erhielt rauschenden Beifall. Frau Bennewitz-Mick, welche die Hymne mit schöner, sonorer Stimme vortrug, durch den Chor der Sing-Akademie wacker unterstützt, wurde durch zweimaligen Hervorruf ausgezeichnet. Herr Joachim spielte die Gesangscene, dass er das gesammte Publicum in Entzücken versetzte. Diesen grossen, schönen, reinen Ton, dieses ausdrucksvolle Spiel, fern von jeder Effecthascherei, haben wir noch bei keinem Violinspieler gehört. Der Beifall wurde zum Jubel. Herr Joachim, der nun schon seit mehreren Wochen in Salzburg verweilt und noch eine Weile hier zu bleiben gedenkt, erfreute auch zu wiederholten Malen im Vereine mit den Herren David, Bennewitz und Wegenbarth einen kleinen Kreis Geladener durch Quartett-Soireen, welche abwechselnd bei ihm oder bei Herrn David in dem kunstliebenden Hause des Dr. von Hilleprandt Statt fanden. Die beiden Concertmeister wechselten bei der ersten Violine, wozu sie auch Herrn Concertmeister

Bennewitz einluden, der es aber stets bescheiden ablehnte. Wahrlich, um ein solches Quartett können uns die Residenzer beneiden. Und nun wieder zum Concerte. Das jugendliche Fräulein Binder spielte Mendelssohn's Concert mit seltener Bravour und Reinheit, und vermisste man gegen den Schluss die Kraft der männlichen Hand, so lag das theilweise in dem sehr anstrengenden, viele Ausdauer erfordernden Werke, vielleicht auch in dem ungewohnten Instrumente, und vor Allem in dem grossen Raume. Fräulein Binder wurde durch warmen und lebhaften Hervorruf ausgezeichnet und ist, wie wir vernehmen, als Professorin des Pianofortespiels für das Mozarteum gewonnen. In Mozart's Arie: „Kehre wieder, o mein Geliebter!" entfaltete Frau Bennewitz-Mick ihre glänzenden Stimmmittel und ihre bedeutende Coloratur; wäre die Wärme des Ausdrucks mit ersterer auf gleicher Stufe gewesen, die Künstlerin hätte des reichsten Beifalls gewärtig sein können. Herr Joachim und Concertmeister Bennewitz trugen nun Mozart's Sinfonie vor. Das Publicum war in gespanntester Erwartung, den sehr beliebten und geachteten Bennewitz neben dem grossen Geiger zu hören, um so mehr, da er zum Abschiede von Salzburg (er folgt einem Rufe als Kammer-Virtuose an den Hof von Würtemberg) auf der Viola spielte, auf welchem Instrumente man ihn noch nicht hörte. Der erste Satz erhielt grossen Beifall, der zweite, der weitaus schönste des Werkes, wurde bejubelt, und nach dem letzten Satze führte Herr Joachim dem Beifall spendenden Publicum Herrn Bennewitz wiederholt vor, wobei die Bemerkung interessant war, dass dieser bescheiden allen Beifall nur Herrn Joachim zuwies. Es sei bemerkt, dass Herr Bennewitz seinem grossen Collegen sich sehr würdig anschloss. Der zum Schlusse kommende Marsch mit Chor aus „Tannhäuser" wirkte auf die bescheiden instrumentirte Sinfonie neben der edlen Melodie desselben noch besonders durch die allmähliche Entfaltung des Orchesters und Chors, welche am Schlusse ihren Höhepunkt erreicht, und folglich auch enthusiastische Aufnahme fand. Der grosse Concertsaal, die Aula, war trotz des zur Concertstunde heranbrausenden Orkans sehr besucht. Unzählige Fremde sah man im Saale, welche bis zum letzten Tone aushielten und sich auf die ehrendste Weise über das ganze Concert aussprachen. Die hiesige Aristokratie mit wenigen Ausnahmen glänzte wie gewöhnlich durch Abwesenheit. Leiter des Concertes war der verdienstvolle Director des Mozarteums, Herr Hans Schläger. (W. Bl.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Leipzig, 22. August. Gestern Nachmittag fand bei wonnigem Sonnenschein eine sinnige Trauerfeier Statt. In Gegenwart eines grossen und zum Theil sehr feinen Publicums wurde das einfach schöne Denkmal eingeweiht, das Emil Devrient seiner Schülerin und Freundin, dem uns zu früh entrissenen Fräulein Ida Pellet vom königlichen Hoftheater in Berlin, hat setzen lassen. Dasselbe steht auf dem neuen Friedhofe vor der Stadt (nicht weit von dem Napoleons-Denkmale), zu Häupten des schön umfriedeten Grabhügels ein sich erhebendes steinernes Kreuz, das oben mit einem Blumenkranze umgeben ist. Auf dem Postamente stehen in goldener Schrift auf einer Marmorplatte die Worte:

Ida Pellet
starb am 10. Juli 1863
im Ruhme ihrer Kunst und
in der Blüthe ihrer Jahre.

Auf der Kehrseite liest man die Worte:

Geliebt
und
unvergessen.

Die Weiherede hielt der artistische Director des berliner Hoftheaters Düringer, der zugleich einen Kranz auf das Grab niederlegte; eben so rief der hiesige Theater-Director, Ritter Wirsing, der Verklärten, indem er ihren Grabhügel bekränzte, ein paar ehrende Worte nach. Emil Devrient legte in stummem Schmerze, der aber die Anwesenden um so tiefer ergriff, der abgeschiedenen Künstlerin einen Lorberkranz zu Füssen. Bald hatte sich das ganze Grab mit ähnlichen Spenden bedeckt. Die Feier eröffnete mit Weber's Composition des „Rasch tritt der Tod den Menschen an" und schloss mit dem Trauerchor aus „Santa Chiara", gesungen vom Chorpersonale unseres Stadttheaters. Unter den Anwesenden bemerkten wir auch den greisen General-Intendanten Dr. v. Küstner.

Wien. Die innere Einrichtung des neuen Opernhauses beginnt im nächsten Jahre. Dasselbe wird bei gedrängt vollem Hause 3000 Personen fassen, 430 Sperrsitze, 250 Sitzplätze und 200 Stehplätze im Parterre, dann 98 Logen enthalten, und zwar 32 im Parterre, 30 im ersten, 30 im zweiten und 6 im dritten Range. Letzterer zählt ausserdem 170 Sperrsitze und 280 Sitzplätze. Im vierten Range finden sich 90 Sperrsitze und 400 Sitzplätze. Die kaiserliche Loge wird sich rechts, die erzherzogliche Loge links von der Bühne, die Fest-Hofloge rückwärts in der Mitte befinden.

Beck ist von seiner Erholungsreise zurückgekehrt und wird in den ersten Tagen des Monats September seine Wirksamkeit im Hof-Operntheater wieder beginnen.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 37. **KÖLN, 12. September 1863.** **XI. Jahrgang.**

Mendelssohn's Briefe.

III.

So verlockend es ist, aus Mendelssohn's Briefen noch Vieles mitzutheilen, so müssen wir uns doch beschränken und bringen nur noch eine kleine, rein musicalische Blumenlese, welche mit dem bereits Gegebenen mehr als hinreichen wird, den Leser anzuregen, die ganze Sammlung zu einem der liebsten Bücher in seiner musicalischen Bibliothek zu machen.

Musicalische Umwälzung. „Es ist mir nicht recht, dass Du bei Gelegenheit von Lafont vom Umschwunge der Geige seit Paganini sprichst, denn solche Umschwünge kenne ich nicht in der Kunst, nur allenfalls in den Leuten, und ich denke, Dir würde an Lafont dasselbe missfallen haben, wenn Du ihn vor Paganini's Auftreten gehört hättest, und Du müsstest andererseits seine guten Seiten nicht weniger loben, nachdem Du den Anderen gehört hast. Man hat mir hier so eben ein paar neue französische musicalische Zeitungen gezeigt, wo sie immer von einer *Révolution du goût* und einer musicalischen Umwälzung sprechen, die seit einigen Jahren Statt gefunden habe, und wobei ich auch eine schöne Rolle spielen soll — mir wird sehr übel bei so etwas." — —

„Warum sollen wir nicht einmal wie wirkliche Correspondenten über ein Thema ein paar Mal hin und wieder schreiben, wenn wir uns nicht wohl verstanden haben? Ich meines Theils will einen ordentlichen Correspondenten vorstellen und muss durchaus noch einmal vom „„Umschwung"" schreiben. Sieh, ich meine, zwischen Reform, Reformiren und Revolution u. s. w. sei ein grosser Unterschied. Reformen sind das, was ich in allen Dingen, in Leben und in Kunst und in Politik und in Strassenpflaster und Gott weiss, wo nicht, wünsche und liebe; denn eine Reform ist lediglich gegen Missbräuche negativ, und schafft nur das weg, was im Wege steht; ein Umschwung aber, durch welchen das, was früher gut war (wirklich gut war), nun nicht mehr so ist oder sein soll, ist mir das Allerunausstehlichste und ist eigentlich nur die Mode. Daher wollte ich nichts davon wissen, dass Fanny sagte, Lafont's Spiel könne nicht mehr interessiren seit dem Umschwunge durch Paganini, denn wenn mich sein Spiel irgend einmal interessiren konnte, so thut es das immer, und wenn inzwischen der Engel Gabriel sich auf der Violine hören liesse. — Das ist es aber, was jene Franzosen, von denen ich sprach, durchaus nicht ahnen, dass alles Alte, Gute neu bleibt, wenn auch das Hinzukommende anders werden muss, als das Alte, weil es eben von neuen oder anderen Menschen ausgeht. Sie sind inwendig dieselben Alltagskinder, wie die anderen, und haben nur auswendig gelernt, dass was Neues kommen müsste, und nun suchen sie es zu machen, und wenn Einer Mal kümmerlich applaudirt oder gestochen wird, so denkt er gleich, die *Révolution du goût* sei da. Desshalb geberde ich mich so schlecht, wenn sie mir, wie Du sagst, die Ehre erzeigen, mich unter die Leiter dieser Bewegung zu stellen, weil ich wohl weiss, dass das ganze Menschenleben dazu gehört, sich selbst ordentlich auszubilden (oft reicht's nicht zu), weil kein Franzose und kein Journal weiss und wissen soll, was die Zukunft bringt und gibt, — weil man, um Anderer Bewegung zu leiten, vor Allem selbst in Bewegung sein muss, und weil man durch dergleichen Betrachtungen zurück schaut, nicht vorwärts, und nur durch Arbeiten weiter kommt, nicht durch Gerede, was jene nicht glauben.

„Dass ich aber um Gottes willen nicht Bewegung und Reform verläugne, und dass ich hoffe, auch selbst einmal in der Musik reformirend zu wirken, das siehst Du, weil ich eben ein Musiker bin; denn weiter heisst das nichts für mich."

Gusikow. „Der Gusikow ist ein wahres Phänomen — ein Mordkerl, der an Vortrag und Fertigkeit keinem

Virtuosen der Welt nachzustehen braucht, und mich desshalb auf seinem Holz- und Stroh-Instrumente mehr ergötzt, als Viele auf ihren Pianoforte's, eben weil's undankbarer ist. Ich habe mich seit langer Zeit in einem Concerte nicht so gut unterhalten, wie in diesem, weil er eben ein wahres Genie ist"*).

Paulus. „Die ganze Zeit, dass ich hier bin, habe ich noch an dem Paulus gearbeitet, weil ich ihn nun einmal so vollkommen, als mir möglich ist, herausgeben will; auch weiss ich bestimmt, dass der Anfang des ersten und das Ende des zweiten Theiles ungefähr drei Mal so gut geworden sind, — also war's meine Pflicht. Denn es gelingt mir in manchen, namentlich in Nebensachen bei so einer grösseren Arbeit erst nach und nach, meinem eigentlichen Gedanken nahe zu kommen und ihn recht klar hinzustellen; bei den Hauptsachen und -Stücken kann ich freilich nachher nichts mehr ändern, weil sie mir gleich so einfallen; aber um das auch von Allem sagen zu können, dazu bin ich noch nicht weit genug. Nun arbeite ich aber schon etwas mehr als zwei Jahre an dem einen Oratorium; — das ist allerdings sehr lange, und ich freue mich auf den Moment, wo ich auch mit den Druck-Correcturen fertig sein werde und was Anderes anfangen kann."

Componiren und drucken lassen. „Ich halte das Publiciren für etwas Ernsthaftes (es sollte das wenigstens sein) und glaube, man soll es nur thun, wenn man als Autor sein Leben lang auftreten und dastehen will. Dazu gehört aber eine Reihe von Werken, eines nach dem anderen; von einem oder zweien allein ist nur Verdruss von der Oeffentlichkeit zu erwarten, oder es wird ein so genanntes Manuscript für Freunde, was ich auch nicht liebe. Und zu einer Autorschaft hat Fanny, wie ich sie kenne, weder Lust noch Beruf — dazu ist sie zu sehr eine Frau, wie es recht ist, sorgt für ihr Haus u. s. w. Darin würde sie das Druckenlassen nur stören, und ich kann mich eben einmal damit nicht befreunden. Darum werde ich ihr nicht zureden."**)

Clavierspiel. „Das ennuyirt mich aber, dass Fanny sagt, die neue Clavierschule wachse ihr über den Kopf. Das ist ja gar nicht an dem. Sie spielt wohl alle die kleinen Kerls in den Sack. — Die können ein paar Variationen und Kunstgriffe gut machen; aber all die Fertigkeit und Coquetterie mit Fertigkeit verblendet selbst das Publicum nicht mehr leicht. Es muss Geist sein, wenn es sie alle fortziehen soll, und darum höre ich vielleicht D. lieber eine Stunde lang, als Fanny eine Stunde lang — aber nach acht Tagen kann ich ihn nicht mehr vor langer Weile anhören, und dann fange ich erst an, mich in das andere Spiel hineinzuhören, und das ist das rechte. Alles das macht eben nicht mehr, wie Kalkbrenner zu seiner Zeit, und geht noch während ihres Lebens vorüber, wenn nicht etwas Besseres als Finger dabei ist. Das hat aber Fanny, und darum braucht sie sich vor keinem von allen denen zu fürchten."

Die Ouverture zu Ruy Blas. „An seine Mutter. Leipzig, den 18. März 1839. Du willst wissen, wie es mit der Ouverture zu Ruy Blas zugegangen ist: — lustig genug. Vor 6—8 Wochen kam die Bitte an mich, für die Vorstellung des Theater-Pensionsfonds (einer sehr guten und wohlthätigen Anstalt hier, die zu ihrem Benefiz den Ruy Blas geben wollte) eine Ouverture und die in dem Stücke vorkommende Romanze zu componiren, weil man sich eine bessere Einnahme versprach, wenn mein Name auf dem Titel stände. Ich las das Stück, das so ganz abscheulich und unter jeder Würde ist, wie man's gar nicht glauben kann, und sagte, zu einer Ouverture hätte ich keine Zeit, und componirte ihnen die Romanze. — Montag (heute vor acht Tagen) sollte die Vorstellung sein; an dem vorhergehenden Dinstag kamen die Leute nun, bedanken sich höchlich für die Romanze und sagen, es wäre so schlimm, dass ich keine Ouverture geschrieben hätte; aber sie sähen sehr wohl ein, dass man zu solch einem Werke Zeit brauche, und im nächsten Jahre, wenn sie dürften, wollten sie mir's länger vorher sagen. Das wurmte mich — ich überlegte mir Abends die Sache, fing meine Partitur an — Mittwoch war den ganzen Morgen Concert-Probe — Don-

---

*) S. 121 vom 18. Februar 1836. In demselben Jahre kam Gutzkow auch an den Rhein, und ich drückte mich über ihn ungefähr eben so aus, wie wir es jetzt lesen, dass Mendelssohn gethan. Aber wie fuhren die Stockmusiker über den genialen Strohmusiker und seinen Recensenten her!! L. B.

**) Hiernach ist das Gerücht zu beurtheilen, welches der älteren Schwester Mendelssohn's, Fanny Hensel (denn von ihr ist in der obigen Stelle die Rede), einen grossen Antheil an seinen Werken zuschreibt. Ja, in Brockhaus' Conversations-Lexikon (1852, VII., unter „Hensel") heisst es sogar: „sie ward in der musicalischen Bildung der Geschwister oft Führerin und Schöpferin, wo man sie später vielleicht als Nachahmerin angesehen" — und ferner: „sie fühlte grosse Abneigung, öffentlich aufzutreten, so dass ihr Bruder oft scherzweise ihre Compositionen unter seinem Namen erscheinen liess." — Jul. Rietz fügt in dem Vorworte zu dem werthvollen Anhange der vorliegenden Briefsammlung, dem Verzeichniss der Compositionen Mendelssohn's, hinzu: „Unter Anderem wird sie als Componistin des ganzen ersten Heftes: „„Lieder ohne Worte"" (Op. 19), vielfach genannt" — fährt dann aber fort: „Man ist im Stande, diesen viel zu gross dargestellten Antheil auf das richtige Maass zurück zu führen und auf das bestimmteste zu erklären, dass Mendelssohn nur sechs von seiner Schwester Fanny componirte Lieder mit Worten in seine ersten vier Liederhefte aufgenommen hat, ausser diesen aber nicht das Geringste. Es sind: Heimweh, Nr. 2; Italien, Nr. 3; Suleika und Hatem, Nr. 12 in Op. 8; Sehnsucht, Nr. 7; Verlust, Nr. 10; Die Nonne, Nr. 12 in Op. 9."

nerstag Concert, aber dennoch war Freitag früh die Ouverture beim Abschreiber, wurde Montag erst im Concertsaale drei Mal, dann ein Mal im Theater probirt, Abends zu dem infamen Stücke gespielt und hat mir einen so grossen Spass gemacht, wie nicht bald eine von meinen Sachen. Im nächsten Concerte wiederholen wir sie auf Begehren; da nenne ich sie aber nicht Ouverture zu Ruy Blas, sondern zum Theater-Pensionsfonds."

Denkmäler und Orchester. „An dem verwünschten Gelde stösst und hakt sich's überall, und wir kommen lange nicht so vorwärts, wie wir möchten; auf der einen Seite stehen die Philister und denken, Leipzig sei Paris und Alles sei vortrefflich, und wenn die Musiker im Orchester nicht hungerten, so wär's nicht Leipzig mehr, und auf der anderen stehen die Musiker, oder vielmehr sie gehen, sobald sie irgend können, und ich gebe ihnen noch obendrein Briefe mit, damit sie aus dem Elend kommen!

„Pott habe ich zu seinem Unternehmen keinen musicalischen Beitrag geliefert. Wenn Du sähest, wie hässlich sie's in Deutschland jetzt mit den Monumenten treiben, Du hättest es auch nicht gethan. Sie speculiren auf die grossen Männer, um sich von ihrem Namen einen Namen zu machen, posaunen in den Zeitungen und machen mit den wirklichen Posaunen schlechte Musik. „„Unerquicklich wie der Nebelwind."" Wenn sie in Halle für Händel, in Salzburg für Mozart, in Bonn für Beethoven u. s. w. ordentliche Orchester bilden wollen, die die Werke gut spielen und verstehen können, da bin ich dabei — aber nicht bei ihren Steinen, wo die Orchester noch ärgere Steine sind, und nicht bei ihren Conservatorien, wo nichts zu conserviren ist. Mein Steckenpferd ist jetzt unser armes Orchester und seine Verbesserung. Ich habe ihnen mit unsäglicher Lauferei, Schreiberei und Quälerei eine Zulage von 500 Thalern ausgewirkt, und ehe ich von hier weggehe, müssen sie mehr als das Doppelte haben. Wenn das die Stadt thut, so kann sie auch Sebastian Bach ein Monument vor die Thomasschule setzen. Aber erst die Zulage."

Liszt und Thalberg. „Liszt war vierzehn Tage hier. Ich halte ihn für einen guten, herzlichen Menschen im Grunde und für einen vortrefflichen Künstler. Dass er von Allen am meisten spielt, ist gar kein Zweifel; doch ist Thalberg mit seiner Gelassenheit und Beschränkung vollkommener, als eigentlicher Virtuose genommen, und das ist doch der Maassstab, den man auch bei Liszt anlegen muss, da seine Compositionen unter seinem Spiele stehen und eben auch nur auf Virtuosität berechnet sind. Eine Phantasie z. B. von Thalberg (namentlich die auf die Donna del Lago) ist eine Anhäufung der ausgesuchtesten, feinsten Effecte, und eine Steigerung von Schwierigkeiten und Zierlichkeiten, dass man staunen muss. Alles so speculirt und raffinirt, und mit solcher Sicherheit und Kenntniss und voll des allerfeinsten Geschmacks. Dabei hat der Mensch eine unglaubliche Kraft in der Faust und wieder so ausgespielte leichte Finger, wie nur Einer. Hingegen besitzt Liszt eine gewisse Gelenkigkeit und Verschiedenheit der Finger und ein durch und durch musicalisches Gefühl, das wohl nirgend seines Gleichen finden möchte. Mit Einem Worte, ich habe keinen Musiker gesehen, dem so, wie dem Liszt, die musicalische Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe und da unmittelbar ausströmte, und bei dieser Unmittelbarkeit und der enormen Technik und Uebung würde er alle Anderen weit hinter sich zurücklassen, wenn eigene Gedanken nicht bei alledem die Hauptsache wären und diese ihm von der Natur — wenigstens bis jetzt — wie versagt schienen, so dass in dieser Beziehung die meisten anderen grossen Virtuosen ihm gleich oder gar über ihn zu stellen sind. Dass er übrigens mit Thalberg allein die erste Classe unter den jetzigen Clavierspielern bildet, ist mir ganz unbezweifelt."

J. S. Bach's chromatische Phantasie. „Die Arpeggien in der chromatischen Phantasie sind ja eben der Haupteffect. Ich erlaube mir nämlich die Freiheit, sie mit allen möglichen Crescendo's und Piano's und *ff*'s zu machen, Pedal versteht sich, und dazu die Bassnoten zu verdoppeln. Ferner die kleinen durchgehenden Noten (die Viertel in den Mittelstimmen u. s. w.) zu Anfang des Arpeggio's zu markiren, eben so die Melodie-Note, wie es gerade kommt, und dann thun die einzigen Harmoniefolgen auf den dicken neueren Flügeln prächtig wohl.

Z. B. den Anfang bloss so:

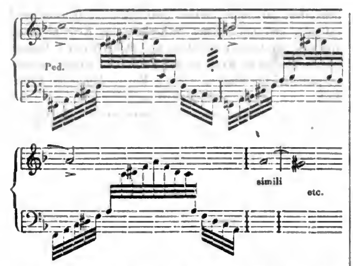
(*NB.* jeden Accord zwei Mal gebrochen, nachher auch nur ein Mal, wie's kommt.)





Dann z. B. das Ende so:

[*]



Die Leute schwören, das sei gerade so schön wie Thalberg, oder noch besser.—Zeig' aber dies Recept Niemanden; es ist ein Geheimniss, wie alle Hausmittelchen."

Die Antigone. „An F. David. Berlin, den 21. October 1841. Hab' Dank, dass Du die Antigone gleich durchgelesen hast; dass sie Dir ungeheuer gefallen würde, wenn Du sie läsest, das wusste ich wohl vorher, und eben dieser Eindruck, den das Durchlesen auf mich machte, ist eigentlich Schuld, dass die ganze Sache zu Stande kommt. Denn Alles sprach hin und her darüber, und Keiner wollte anfangen; sie wollten es aufs nächste Spätjahr verschieben und dergl., und wie mich das Herrliche des Stückes so packte, da kriegte ich den alten Tieck an und sagte: jetzt oder niemals. Und der war liebenswürdig und sagte: jetzt! und so componirte ich aus Herzenslust darauf los, und jetzt haben wir täglich zwei Proben davon, und die Chöre knallen, dass es eine wahre Wonne ist. Ganz Berlin glaubt natürlich, wir seien sehr pfiffig, und ich componirte die Chöre, um Hofgünstling zu sein, oder Hofmusicus, oder Hofnarr, und ich gedachte anfänglich gerade im Gegentheil, mich auf die Sache gar nicht einzulassen; aber das Stück mit seiner ausserordentlichen Schönheit und Herrlichkeit trieb mir alles Andere aus dem Kopfe und liess mir nur den Wunsch, es baldmöglichst einmal dargestellt zu sehen. — Die Aufgabe an sich war herrlich, und ich habe mit herzlicher Freude gearbeitet. Mir war's merkwürdig, wie es so viel Unveränderliches in der Kunst gibt; die Stimmungen aller dieser Chöre sind noch heute so echt musicalisch und wieder so verschieden unter sich, dass sich's kein Mensch schöner wünschen könnte zur Composition. Wenn es hier nur nicht gar zu schwer wäre, über ein Werk auch nur einiger Maassen zur Besinnung zu kommen. Man findet meist nur unverschämte Schmeichler oder eben so unverschämte Kritiker, und mit beiden ist es nicht gethan, denn beide verleiden einem Alles von vorn herein. Bis jetzt habe ich nur mit Bewunderung zu thun gehabt; nach der Aufführung werden aber wohl die Gelehrten kommen und mir offenbaren, wie ich hätte componiren müssen, wenn ich ein Berliner gewesen wäre!"

Das Musikfest zu München.

Die Mitglieder der musicalischen Akademie zu München veranstalten dort das zweite grosse Musikfest unter Leitung des königlich baierischen General-Musik-Directors Herrn Franz Lachner am 27., 28. und 29. September.

Die vorläufige Ankündigung in Nr. 29 sind wir in Stand gesetzt, nunmehr vollständig zu ergänzen.

Das Programm für den ersten (*Eroica* — Israel in Aegypten) und zweiten Tag (Suite in *D-moll* von F. Lachner u. s. w.—zum Schluss Händel's Ode auf den Cäcilientag) bleibt so, wie wir es bereits in der gedachten Nummer mitgetheilt haben.

Zu dem Sängerchor und Orchester geben ausser München (Hofcapellen-Chor, Oratorien-Verein, Sänger-Genossenschaft, Hoftheater-Chor u. s. w.) die Städte Aachen, Aichach, Amberg, Augsburg, Bamberg, Eichstädt, Frankfurt am Main, Innsbruck, Landshut, Löwenberg, Mainburg, Mannheim, Neuburg, Nürnberg, Oldenburg, Passau, Prag, Regensburg, Rosenhain, Salzburg, Stuttgart, Weilheim, Würzburg, Zürich u. s. w. ihre Contingente von Künstlern und Dilettanten.

Die glänzende Reihe von Solisten wird folgender Maassen verwandt: In Israel in Aegypten Frau Diez Sopran, Fräulein v. Edelsberg Alt, die Herren Heinrich, Kindermann und Bausewein für Tenor und Bass. — Am zweiten Tage in der Scene aus Haydn's „Tobias" Fräulein v. Edelsberg; in Mozart's „Idomeneo" Frau Diez, Fräulein Deinet, Fräulein v. Edelsberg, Herr Heinrich; in der Cäcilien-Ode Fräulein Stehle (Sopran) und Herr Grill (Tenor).

Am dritten Tage wird man hören: Frau Louise Dustmann aus Wien (Arie aus Jessonda von Spohr; Terzett aus Macbeth von Chelard mit Frau Diez und Fräulein v. Edelsberg; „Mignon" von Schumann, „Frühlingslied" von Mendelssohn, „Haidenröslein" von F. Schubert) — Herrn Kindermann (Arie aus Figaro) — Ständchen für fünf Frauenstimmen von F. Schubert —; ferner Frau Clara Schumann (Clavier-Concert von Robert Schumann), Herrn Jos. Joachim (Violin-Concert von Beethoven) und die grosse Sonate in *A-moll* von Beethoven, vorgetragen von Beiden. — Anfangs-Ouverture: Men-

delssohn's Sommernachtstraum; Schluss: Weber's Freischütz-Ouverture.

Dieses grossartige Programm wird am ersten und zweiten Tage im Glaspalaste Vormittags 11 Uhr, am dritten Tage im königlichen Odeon Abends 6½ Uhr ausgeführt werden. Händel's Israel in Aegypten wird nach der Original-Partitur und mit Orgel (aus der Werkstatt von Jos. Frosch in München, gespielt von Herrn Jos. Rheinberger, Professor am Conservatorium der Musik zu München) aufgeführt. Eben so die Ode auf den Cäcilientag. — Chor circa 1200 Sänger; Orchester 100 Violinen, 40 Violen, 30 Violoncelle, 30 Contrabässe und vierfache Besetzung der Blas-Instrumente.

Die Eintrittspreise betragen im Glaspalaste für jedes Concert 2 Fl., 1 Fl. 30 Kr., 1 Fl. und (2. Galerie) 30 Kr.; im Odeon 2 Fl., 1 Fl. 12 Kr. und 48 Kr. — mithin auf den numerirten Plätzen ersten Ranges noch keine 4 Thaler für alle drei Concerte.

Concert, Sängerfest und Gesang-Wettstreit in Aachen.

Die Musikzustände in Aachen haben sich in den letzten Jahren ganz ausserordentlich gehoben. Die feste Besoldung eines städtischen Orchesters, die Anstellung des Herrn Fritz Wenigmann als Concertmeister an demselben, die Ernennung des Herrn Franz Wüllner zum städtischen Musik-Director und Dirigenten der Abonnements-Concerte und des Gesangvereins, die Männer-Gesangvereine Concordia und Liedertafel, das Theater u. s. w. haben zu diesem erfreulichen Aufschwunge beigetragen, durch welchen Aachen in die Reihe der bedeutenden Musikstädte Deutschlands getreten ist. Ehre gebührt desshalb den städtischen Behörden, namentlich dem Comite für Musik und Theater und dessen Vorsitzendem, Herrn von Pranghe, beigeordnetem Bürgermeister der Stadt; die Förderung der Interessen der Tonkunst konnte in keine besseren Hände gelegt werden.

Wie überall, so wurden auch in Aachen, wiewohl es nicht an schönen Localen fehlte, die Räume für grosse Concert-Aufführungen bei der steigenden Kunstliebe und Theilnahme des Publicums zu klein, und die Stadt beschloss, einen neuen Saal zu bauen. Dieser ist nun als Bestandtheil des Curhauses in diesem Sommer unter Leitung des Architekten Herrn Wickopf vollendet worden und bildet sowohl an und für sich, als in Verbindung mit den übrigen Sälen und mit den Gartenanlagen eine prächtige, auch für Musikfeste trefflich geeignete Räumlichkeit, welche am 22. August durch eine recht gelungene Aufführung der „Schöpfung" von Haydn eingeweiht wurde. Die akustischen Verhältnisse bewährten sich als sehr befriedigend.

Wiewohl es in dieser Jahreszeit Schwierigkeit hat, einen Dilettanten-Chor zu eifrigen Proben zusammen zu bringen, so war derselbe dennoch, wenn auch nicht so zahlreich, wie sonst, doch voll und frisch genug, um die Macht der prachtvollen Gesammtgesänge zur Geltung zu bringen, und Wüllner sorgte durch angemessene Auffassung und Temponahme dafür, dass sie in ihrer vollen Würde zu Gehör kamen. Die Soli wurden von Frau Marlow aus Stuttgart und den Herren Dr. Gunz aus Hannover und Karl Hill aus Frankfurt am Main gesungen; sie bildeten ein glänzendes Terzett im Zusammengesange, in welchem die besonders in der Höhe klangvolle Sopranstimme der Frau Marlow vortrefflich durchdrang, während wir im Vortrage der Recitative und Arien den beiden Sängern den Vorzug geben mussten. Die Herren Gunz und Hill steigen mit vollem Rechte immer höher in der Gunst des Publicums, weil ihr Streben und ihr Fleiss bei sehr glücklichen Natur-Anlagen sie — wir möchten sagen: von Tag zu Tag — auf eine höhere Kunststufe führt. Sie haben sich nicht, wie das leider jetzt so oft bei grossen Talenten der Fall ist, mit dem schönen Klange der Stimme begnügt, sondern sie haben dieses freilich vor Allem nothwendige Material des Sängers durch ernste Studien zu edlem Ausdruck und zu technischer Handhabung fügsam, und somit der deutschen Gesangkunst, deren Existenz zu läugnen jetzt Mode wird, Ehre gemacht. Frau Marlow ist ebenfalls im Besitze eines schönen Materials, obwohl das mittlere Stimmregister in einigen Tönen an reiner Tonfülle gegen das höhere etwas abfällt, und auch ihre Schule verdient in der Coloratur alle Anerkennung; aber merkwürdiger Weise kommen neben wirklich reizender und kunstvoller Ausführung technischer Schwierigkeiten (z. B. in der grossen *F-dur*-Arie) zuweilen schwächere Stellen vor, die einen unerwarteten Gegensatz zu der Vollendung, mit welcher andere gesungen werden, bilden. Die Vortragsweise der *B-dur*-Arie war nicht die richtige, dagegen erhielt die besonders für die Bühne gewiss sehr schätzenswerthe Künstlerin durch die glänzende Coloratur wie durch die lieblichen Triller in anderen Nummern rauschenden Beifall.

Der „Schöpfung" ging eine schwungvolle Ausführung der Ouverture Beethoven's „Zur Weihe des Hauses" voraus.

Am 6. und 7. September fand durch den Verein Concordia unter Leitung des Herrn C. F. Ackens der Concurs von Männer-Gesangvereinen und das erste Sängerfest des rheinischen Sängerbundes Statt. Ueber die Veranlassungen dazu spricht sich das Vorwort des Textbuches

unter Anderem folgender Weise aus: „Die Concordia und mehrere andere Gesangvereine Aachens wohnten seit dem Jahre 1841, wo sie zuerst nach Brüssel gingen, einer Reihe von Concursen und Sängerfesten, sowohl in Belgien als dem nördlichen Frankreich, sowohl in dem benachbarten Mastricht, der Hauptstadt des holländischen Limburg, als in den deutschen Rheinstädten bei, errangen bei den Concursen hohe und oft sogar die höchsten Preise; jedoch bot Aachen bisher nie den fremden Sängern ein ähnliches Fest von Belang als Erwiderung der vielen Freundlichkeiten, welche seinen Vereinen auf ihren Festreisen in so hohem Maasse zu Theil geworden waren. Diese Erwägungen beschäftigten die Concordia besonders seit dem grossen Concurse am 28. October 1860 in Lüttich, wo sie den *Prix d'excellence* davongetragen hatte. Die vielen Ehren, welche der Concordia bei dieser Gelegenheit erwiesen wurden, legten es ihr nahe, die Gastfreundschaft, die sie so oft genossen, zu erwidern und in Aachen auch einmal einen Gesang-Concurs nach der in Belgien üblichen Weise zu organisiren. Die Sache hatte jedoch ihre schweren Bedenklichkeiten, da ein Concurs auf dem üblich gewordenen Fusse vieler Geldmittel bedarf. Dessenungeachtet beschloss die Concordia, einen grossen internationalen Gesang-Concurs zu veranstalten, indem sie darauf vertraute, dass, wo ihre Mittel nicht ausreichten, Andere helfen würden. Und sie hat sich in dieser Erwartung nicht getäuscht, indem sowohl Se. Majestät der König von Preussen, als die Verwaltung der Stadt Aachen und der Verein zur Belebung der Bade-Saison den Concurs mit Preisen bedachten, die Stadt ausserdem eine bedeutende Geldsumme zur Verfügung stellte und die Bürgerschaft sich ebenfalls in reichem Maasse an den Kosten betheiligte.

„Mittlerweile hatte sich aus Veranlassung des im Jahre 1861 zu Nürnberg Statt gefundenen allgemeinen deutschen Sängerfestes, auf welchem die Bildung eines grossen Bundes aller deutschen Sänger mit künstlerischer und patriotischer Tendenz beschlossen wurde, und auf Anregung des bonner Männer-Gesangvereins der „Rheinische Sängerbund" gebildet, welcher als Provincial-Bund ein Glied jenes allgemeinen deutschen Bundes sein sollte (am 6. Juli 1862), und es schlossen sich demselben nach und nach 43 rheinische Gesangvereine an. Die Concordia erbot sich, das erste Sängerfest des Bundes im Jahre 1863 in Verbindung mit dem bereits beabsichtigten internationalen Gesang-Concurs zu veranstalten."

Bei diesem Feste waren nun 61 Vereine als ausführende, beziehungsweise concurrirende, vertreten, nämlich 37 deutsche (wovon 23 dem oben genannten „Rheinischen Sängerbunde" angehörten), 17 belgische und 7 holländische. Unter den deutschen waren 26 aus Gemeinden unter 6000 und unter 15,000 Einwohner, und 11 aus Städten über 15,000 Einwohner, bei den letzten aber keiner der älteren renommirten Vereine der Städte Köln, Düsseldorf, Bonn, Elberfeld, Crefeld, Barmen*). Man kann hieraus auf den Charakter des Wettstreites in Bezug auf die künstlerische Qualität der concurrirenden Vereine schliessen. Bei den fremden Gesellschaften war das Verhältniss der Qualität besser: ihrer waren 15 Vereine aus Gemeinden unter 5000 und 15,000 Einw. und 9 aus Städten über 15,000 Einw., bei letzteren die älteren und wohlgeübten grösseren Vereine aus Brüssel, Namur, Hui, Lüttich und Mastricht.

Von einem internationalen Wettstreite war, da die deutschen und ausländischen Vereine von sechs Kategorieen nur unter sich und nicht gegen einander concurrirten, allein zwischen den vier Vereinen der siebenten Kategorie um den Ehrenpreis oder *Prix d'excellence* die Rede; da aber hier die Deutschen nur durch einen sehr jungen Verein, die „Polyhymnia" aus Köln, vertreten waren, so konnte das Resultat nicht zweifelhaft sein. In der dritten Kategorie trugen unter den deutschen Vereinen der „Liederkranz" von Gladbach (Dirigent Herr H. Jordans) den ersten Preis (eine goldene Medaille, Geschenk Sr. Majestät des Königs, und eine Prämie von 100 Thlrn.), der Verein „Apollo" von Köln (Dirigent Herr Eisenhuth) den zweiten (eine silbervergoldete Medaille und eine Prämie von 60 Thlrn.) und der „Männer-Gesangverein" von Bonn (Dirigent Herr Walbrül) den dritten (eine silbervergoldete Medaille) davon. Der gladbacher Verein sang auch in dem Fest-Concerte am 7. d. Mts. recht hübsch und mit grossem Beifalle.

Der künstlerisch bedeutsamste Concurs fand in der siebenten Kategorie Statt. Unter den vier Vereinen waren die beiden belgischen, die „Légia" aus Lüttich (Dirigent Herr Th. Vercken) und die „*Société d'Amateurs*" (Dirigent Herr G. Camauer) aus Hui, dem holländischen aus Mastricht und der „Polyhymnia" aus Köln bei Weitem überlegen. Der Preis musste durch die Ausführung eines sehr schwierigen, eigens zu diesem Zwecke componirten grossen Gesangstückes: „Der Morgen", Gedicht von J. Otto *jun.* (ins Französische übersetzt von A. Leroy), componirt von Ferdinand Hiller, errungen werden; nach dem einstimmigen Urtheile aller Preisrichter und gründlicher Kenner — unter ihnen namentlich Hiller selbst, dann Wüllner aus Aachen, F. Kufferath aus Brüssel, Brambach aus Bonn, Wolff aus Crefeld, Krause aus Barmen u. s. w. — wurde die schwierige Aufgabe von beiden belgischen Vereinen, hauptsächlich aber von der lütticher Légia mit

*) Vgl.: „Der rheinische Sängerverein" in der nächsten Nummer.

einer selten gehörten Virtuosität und Vollendung des Vortrages gelöst. Die Légia erhielt demnach den ersten Ehrenpreis, eine Porzellanvase, Ehrengeschenk Sr. Majestät des Königs von Preussen, nebst der Prämie von 250 Thlrn., und die Gesellschaft von Hui den zweiten, einen silbervergoldeten, emaillirten Lorberkranz, Geschenk des aachener „Vereins zur Belebung der Bade-Saison".

Der Abend des Montags war dem Fest-Concerte gewidmet. Hierbei zeigte sich wiederum, wie schon oft, die schlimme Seite der Gesang-Wettstreite: das Resultat derselben hatte die Reihen der Sänger für die Gesammtleistungen arg gelichtet, namentlich waren von den belgischen Gesellschaften fast keine mehr zugegen, und die zahlreiche Zuhörerschaft wurde in ihrer Erwartung, Hiller's Composition durch die Lütticher zu hören, getäuscht. Indess bildeten die Sänger, besonders durch den Stamm aus Aachen, immer noch einen imposanten Chor, der, wenn auch von künstlerisch vollkommener Ausführung nicht die Rede sein konnte, im Verein mit dem trefflichen Orchester seinen grossen Eindruck nicht verfehlte, zumal durch Mendelssohn's in jeder Hinsicht classischen Doppelchor aus Oedipus, F. Möhring's „Deutschen Schwur und Gebet" (dessen erste Hälfte weit mehr Schwung hat, als die zweite, wiewohl auch in jener der zu oft wiederholte Schwur die Wirkung schwächt), Max Bruch's grossartigen „Römischen Triumphgesang", der einen Sturm der Begeisterung erregte, und F. Lachner's „Sturmesmythe". Die Herren Möhring und Bruch dirigirten ihre Werke selbst, die anderen Productionen leitete Herr Ackens, der auch zur Eröffnung des Concertes einen recht hübschen „Sängergruss" von seiner Composition brachte, mit Sicherheit und Energie. Die Ouverturen von Hugo Ulrich und Beethoven (Egmont) führte das Orchester unter Herrn Wüllner's Leitung sehr gut aus.

Ein Sängerfest in Siegen.

Einen Beweis, wie nicht bloss die Lust an Gesang und Musik, sondern auch die Vereinigung zu grösseren Aufführungen in Gegenden, wo man früher nicht an dergleichen denken konnte, nach und nach Wurzel fasst, gab uns das Sängerfest in Siegen an den Tagen des 30. und 31. August. Auch dort, in der alten nassauischen Bergstadt, in dem lieblichen Lande der Wiesen und des Eisens, welches eine der interessantesten Eisenbahnen jetzt mit dem Rheine und mit den Thälern der Lenne und der Ruhr in regern Verkehr gebracht hat, ist ein neues Local für Concert und Theater gebaut worden, das freilich besonders in akustischer Hinsicht dem Zwecke besser entsprechen könnte, und die zwei Concerte zeichneten sich vor den früheren dortigen und anderen ähnlichen bei Sängerfesten dadurch vortheilhaft aus, dass auch der Instrumental-Musik eine bedeutende Stelle dabei eingeräumt war. Dies ist ohne Zweifel für die Bildung des Geschmacks an Orten, die kein stehendes Orchester haben, sehr wesentlich, und da die Eisenbahn es ermöglichte, aus Köln und Bonn durch die Mitglieder der Capellen des Herrn Peters und des Herrn Bach ein vollständiges Orchester zusammen zu stellen, so hörte man hier Beethoven's *C-moll*-Sinfonie, den nürnberger Festmarsch von V. Lachner, die Ouverturen von Auber zur Stummen, von Nikolai zu den lustigen Weibern, von Weber zu Oberon und von Beethoven zu Egmont, und den Priestermarsch aus Mendelssohn's Athalia. Die Ausführungen waren verhältnissmässig recht gut, und Herr Musik-Director W. Paetsch bewährte sich durch deren Leitung als einen sehr tüchtigen Musiker, indem seine Auffassung dieser Werke, die vollkommen richtige Temponahme jedes Satzes und die äussere sichere und energische Direction nichts zu wünschen übrig liessen. Wir erfuhren später, dass unsere Vermuthung, Herr Paetsch müsse seine Dirigentenschule am Theater durchgemacht haben, richtig war; denn nachdem er seine musicalischen Studien in Dessau unter F. Schneider gemacht und sie in Wien während zweier Jahre bei Nicolai fortgesetzt, war er vielfach als Musik-Director bei Opern-Unternehmungen in Süddeutschland, der Schweiz und in Frankreich (Strassburg und Marseille) betheiligt, bis ihn zufällige Umstände nach Arnsberg, wo er seit 1847 zehn Jahre lang wirkte, und von da nach Siegen brachten. Hier, wo ihn angenehme Familien-Verhältnisse fesseln, strebt er nun seitdem, die musicalischen Zustände zu heben, wobei er von vielen Seiten lobenswerthe Unterstützung findet, wie es denn z. B. sehr erfreulich war, dass der dortige Landrath, Herr v. Dörnberg, Mitglied des Comite's für das Fest, dasselbe durch eine Anrede an die Versammlung und einen Willkommgruss an die Mitwirkenden eröffnete. Auch war es Herr Paetsch, der das westfälische Musikfest, worüber in früheren Jahrgängen dieser Blätter öfter berichtet worden, zuerst im Jahre 1851 zu Soest ins Leben rief und dasselbe später in Hamm und Dortmund mit Herrn Breidenstein gemeinschaftlich dirigirte. Die Wahl der Gesangstücke in den Concerten am 30. und 31. vor. Monats war im Ganzen eine gute; die Ausführung der Gesänge durch etwa 200 Sänger war in den Nummern mit Orchester („Willkommen" von Neeb, „Die Ehre Gottes" von Beethoven, „Unser Hort" von J. Grobe, „Schottischer Bardenchor" von Silcher) meist befriedigend und verdiente ermunternden Beifall. Es ist aber keine Frage, dass mehr geleistet werden könnte, wenn Eintracht und Liebe zur Sache die zersplitterten Kräfte—z. B. in Siegen selbst sind

sieben oder acht Vereine! — zu einem Ganzen verbände, dessen Mitglieder sich mit rechtem Ernste den Uebungen widmeten. Jede Kunst will unter einem Meister gelernt werden, sonst bleibt sie Pfuscherei; nun ist aber der Meister da, und zwar einer, der auch einen grösseren Wirkungskreis in seinem Fache tüchtig ausfüllen könnte — warum sich nicht um ihn scharen und einige Stunden wöchentlich sich der Disciplin freiwillig unterwerfen, um dadurch nachher desto reinere und grössere Freude am Gesange zu haben? Es wäre wünschenswerth, wenn von dem diesjährigen Feste aus ein solcher Fortschritt sich datirte!

Ausser den Chor- und Orchestersachen hörten wir den vortrefflichen Vortrag eines Solostückes von Franchomme für Violoncell durch einen künstlerisch gebildeten Dilettanten, Herrn H. aus Arnsberg, eine Phantasie für Violine von Bazzini, durch Herrn Krill aus Köln recht gut gespielt, und Arien für Tenor von Méhul, Mendelssohn, Max Bruch und Vincenz Lachner durch Herrn Lück, einen talentvollen jungen Mann, der seine Studien zu Mannheim unter Herrn Rocke macht, um sich der Bühne zu widmen. Wir haben ihn auch später im Privatzirkel gehört; er besitzt eine schöne, frische und egale Tenorstimme, welche auch die höheren Töne mit Leichtigkeit ausgibt, und wird bei seinem unverkennbaren Fleisse nach erlangter Bühnenübung mit Erfolg seine Laufbahn machen. L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der neue Director des Stadttheaters, Herr Moriz Ernst, wird am 16. September die Bühne und nach einer Reihe von Vorstellungen am 23. d. Mts. das Abonnement zu 128 Vorstellungen in acht Serien eröffnen. Er hat eine zahlreiche Gesellschaft engagirt, darunter für die Oper die Sängerinnen Fräulein Agnes Büry, Frau Zademak-Doria, Frau Graeser und noch fünf andere, die Sänger Herren Grimminger und Wolters (Tenöre), Lang (Bariton), Lindeck (Bass) und noch fünf andere, dazu die Herren J. Fischer als ersten und Drobisch als zweiten Capellmeister. Im Personal des recitirenden Schauspiels finden wir die Namen der Damen Ernst, Wilhelmine Seebach u. s. w., der Herren von Ernest, Holzstam, Pittmann, Wisotzky u. s. w. In der Oper werden als Neuigkeiten für hier verheissen: F. Hiller's Katakomben, Lalla Rookh von Fel. David, Rigoletto und der Maskenball von Verdi, Rienzi von R. Wagner und dem Vernehmen nach die Lorelei von M. Bruch. „Vorläufig abgeschlossene Gastspiele" sind zu erwarten von Desirée Artôt und Manuel Carrion für die Oper, Emil Devrient und Dawison für das Schauspiel, Fräulein Friedberg für das Ballet. Der Chor besteht aus 25 Herren und 24 Damen. — Vom Orchester sagt uns das Ankündigungs-Circular nichts; wir wollen hoffen, dass die neue Unternehmung ein vollständiges, in welchem die besten Künstler unseres Concert-Orchesters nicht fehlen, engagiren werde.

Auf dem Victoria-Theater des Herrn L'Arronge gastirt gegenwärtig Herr Marchesi, grossherzoglich weimar'scher Kammersänger, welcher in der letzten Saison in London bei der italiänischen Oper des Herrn Mapleson in *Her Majesty's Theatre* mit grossem Beifall gesungen und durch ein „historisches Concert", in welchem er die Fortbildung der Arie von 1590 (Giulio Caccini) bis auf 1730 (Händel) durch neun Vorträge anschaulich machte, die Theilnahme der musicalischen Kreise in hohem Grade erregt hat. Aehnliche Concerte hatte er im Februar vor der *Société des Compositeurs* in Paris und im Mai in Weimar gegeben.

Kassel. „*La Réole*", Oper in drei Acten von Gustav Schmidt, wurde auf dem kurfürstlichen Hoftheater zum ersten Male zur Feier des Geburtstages Sr. Königlichen Hoheit des Kurfürsten aufgeführt. Die hier in Rede stehende neue Oper ist das Werk eines Componisten, der sich auf dem schwierigen Felde der Opernschöpfung bereits einmal versucht hat, und zwar in der nur wenig bekannt gewordenen Oper „Weibertreue". Zugegeben, dass unsere an grossen Opernwerken arme Zeit ausser Hiller's „Katakomben" und Max Bruch's „Lorelei" — welche Opern keine grössere Bühne aufzuführen versäumen sollte! — wenig aufzuweisen hat, was den Stempel der Hoheit an sich trüge und, in der Menge stündend, sich eine bleibende Stätte zu erringen im Stande wäre, so kann man doch zufrieden sein, gerade von dem Werke eines deutschen Componisten sagen zu müssen, dass es manche Schönheiten aufzuweisen hat und, trotzdem dieselben von vielen allzu flüchtig hingeworfenen Gedanken begleitet sind, immerhin doch gegen das frühere Werk des Componisten einen anerkennenswerthen Fortschritt zeigt. Es wäre ungerecht und verfrüht, wollten wir schon jetzt nach einmaligem Anhören ein Urtheil fällen; vielmehr ersparen wir ein solches bis nach Wiederholung der Oper und wollen nur vorerst bemerken, dass es dem ersten Acte vielleicht sehr zu Statten käme, wenn noch eine tüchtige Kürzung vorgenommen würde. Was die erste Aufführung als solche anbetrifft, so blieb dabei wenig zu wünschen übrig, indem das Ensemble in der That ein recht lobenswerthes war und einzelne Schwierigkeiten sehr gut überwunden wurden.

Baden-Baden, 25. August. Die erste Aufführung der Oper „Nabel" von Henri Litolff fand gestern mit Erfolg Statt. Die Handlung spielt in Deutschland zur Zeit des dreissigjährigen Krieges. Zwei Frauen, Cäcilia, eine böhmische Sängerin, und Wilhelmine von Offenburg, spielen die Hauptrollen. Der Herzog von Sachsen-Weimar, welcher Cäcilien liebt und von Wilhelminen geliebt wird, Max Körner, ein Dragoner-Cornet, Rival des Herzogs bei der Sängerin, ein Diener Pargolem und Nabel, der die Fäden der Intrigue in Händen hat und die Verwicklung und Entwicklung leitet, bilden das männliche Personal. Das Stück endet mit dem Tode Nabel's, der den Gefühlen der Ehrenhaftigkeit huldigen lernt, als er erfährt, dass Cäcilia eine Tochter des Königs Gustav Adolph ist, und Wilhelmine scheint die Gattin des Herzogs von Weimar zu werden. Die ganze Aufführung war des schönen Werkes würdig. Chöre, Costume und Decorationen gereichten der Direction zur grössten Ehre, und Litolff hat sich mit diesem Werke als gewandten und phantasiereichen Componisten bewährt. Er dirigirte persönlich.

Wien. Dieser Tage ging ein mit Clavieren aus der Bösendorfer'schen Fabrik vollbeladenes Schleppschiff nach den Donau-Fürstenthümern ab. Diese Thatsache constatirt abermals die ungemeine Beliebtheit der Instrumente dieser Firma, auf deren Absatz die allgemeine Geschäftsstockung keinen Einfluss zu haben scheint*).

*) Die Firma Gerh. Adam in Wesel am Rheine liefert seit Jahren ebenfalls Instrumente nach den Donau-Fürstenthümern.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 38. KÖLN, 19. September 1863. XI. Jahrgang.

Mendelssohn's Werke.

Wir haben schon erwähnt, dass der zweite Band von Mendelssohn's Briefen als Anhang ein Verzeichniss der sämmtlichen Compositionen von F. Mendelssohn Bartholdy enthält. Dieses Verzeichniss, eine höchst dankenswerthe Arbeit, welcher sich Herr Capellmeister Julius Rietz unterzogen hat — und Niemand war dazu besser im Stande —, ist nicht nur eine Ergänzung und Erläuterung des bei Breitkopf und Härtel erschienenen thematischen Katalogs der Werke Mendelssohn's, sondern zugleich eine urkundliche Nachweisung der Entwicklung des Meisters. Nach der einmal herrschenden Sitte im Musicalien-Verlag, der sich dadurch nicht zu seinem Vortheil vom Bücher-Verlag unterscheidet, dass er die Zahl des Jahres, in welchem die Veröffentlichung durch den Druck geschieht, nicht auf der ersten Ausgabe des Musikstückes angibt, geben bekanntlich die Opuszahlen durchaus keinen sicheren Anhalt für die Reihenfolge der Producte nach der Zeit ihrer Entstehung. Daher denn die grosse Mühe der Nachforschung und Sichtung für den Historiker der Musik und den Biographen des Componisten und oft die Unmöglichkeit, zu ganz sicheren Ergebnissen zu gelangen. Diese Verwirrung, die z. B. bei Beethoven's Werken auffallend ist, findet sich auch bei Mendelssohn's Compositionen, da auch bei ihnen die Opuszahl nur für die Reihenfolge des Erscheinens, nicht der Entstehung maassgebend ist*). Alle thematischen Verzeichnisse der Werke Beethoven's, Schubert's, Chopin's, Mendelssohn's u. s. w. folgen den Opuszahlen und geben nur selten beiläufige Notizen über die Zeit der Entstehung.

*) Am auffallendsten ist der Unterschied z. B. bei der „Walpurgisnacht“, 1830 und 1831 componirt, 1843 als Op. 60, — „Ouverture zu Ruy Blas“, 1839 componirt und erst nach Mendelssohn's Tode als Op. 95 gedruckt.

Herr J. Rietz hat nun nach des Autors Original-Handschriften das Verzeichniss der von Mendelssohn im Druck erschienenen Werke nach der chronologischen Ordnung ihrer Entstehung zusammengestellt. Mendelssohn pflegte auf seinen Autographen Ort und Datum der Entstehung oder Vollendung zu notiren: allein schon jetzt waren trotz aller darauf gewandten Mühe die Autographe von zwölf Werken und von vielen einzelnen Liedern (mit und ohne Worte) nicht mehr zu ermitteln. Diese 12 Werke hat Rietz daher in sein Verzeichniss nicht aufgenommen, weil er dasselbe streng chronologisch und urkundlich genau aufstellen wollte: er hat sie aber im Vorworte namhaft gemacht und die Zeit ihrer Entstehung im Allgemeinen und wohl mit Sicherheit angegeben. Die bedeutenderen darunter sind die Sonate Op. 6 für Pianoforte (die einzige gedruckte), die Liederhefte Op. 8 und 9, die Sinfonie Nr. 1., Op. 10, welche letztere wahrscheinlich schon 1824 (in sein fünfzehntes Lebensjahr), alle genannten aber zwischen 1824—1828 zu setzen sind. Ferner die Phantasie Op. 15 für Pianoforte und die sechs Gesänge Op. 19 — beide ohne Zweifel zwischen 1830 und 1834; endlich das Violin-Quartett Nr. 1, Op. 44, das Trio Nr. 2 für Clavier u. s. w. Op. 66 und die Variationen Op. 83 für Pianoforte, welche sämmtlich der letzten Periode nach 1840 angehören.

Ohne Opuszahl und im thematischen Katalog nicht aufgeführt nennt Rietz noch (ohne Angabe der Entstehungszeit): zwei Clavierstücke, *Andante B-dur* und *Presto G-moll*, Leipzig, bei Senff; zwei Gesänge für vier Männerstimmen: „Schlummernd an des Vaters Brust“ und „Auf, Freunde, lasst das Jahr uns singen“, Leipzig, bei Kahnt (Repertorium für Männergesang), und ein *Te Deum* für vierstimmigen Chor und Orgel mit englischem Text (in einem londoner Druck). — Von den Orgelstimmen, die Mendelssohn zu Händel's Salomon und Israel in Aegypten gesetzt hat, ist die letztere in der Ausgabe der *Handel*

Society, für welche Mendelssohn dieses Oratorium überhaupt redigirt hat, gedruckt. (Die erstere ist handschriftlich in Köln vorhanden.)

☞ In das Verzeichniss sind auch die nach Mendelssohn's Tode aus dem Nachlasse noch veröffentlichten Werke an der Stelle, wo sie der Chronologie nach entstanden sind, aufgenommen. Wünschenswerth möchte vielleicht die Bezeichnung derselben durch ein Sternchen in einer zweiten Auflage sein. Der Ortsname bedeutet überall, wo er beigefügt ist, den Ort, wo das betreffende Werk componirt (oder vollendet) worden ist.

Die Reihe eröffnet das Jahr 1822 (das dreizehnte Lebensjahr) mit dem Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell in *C-moll,* Op. 1, in Berlin geschrieben, und es schliesst sie das Jahr 1847 mit: „Altdeutsches Frühlingslied" für eine Stimme mit Pianoforte (in Op. 86), letzte Composition Mendelssohn's, geschrieben den 7. October 1847 in Leipzig. Am 4. November verschied er.

Aus dem Verzeichnisse dürfte Folgendes zu bemerken sein.

Bei 1824 ist „Die Hochzeit des Camacho" (einmal im Schauspielhause zu Berlin den 29. April 1827 aufgeführt) als Op. 10 bezeichnet, während S. 501 die Sinfonie Nr. 1 ebenfalls unter Op. 10 angeführt wird. — Eine Ouverture für Harmoniemusik in *C-dur* (Op. 24), für die Bade-Capelle in Dobberan daselbst geschrieben, später für vollständige Militärmusik eingerichtet, ist uns noch nie zu Gehör gekommen und dürfte den Regiments-Musikcorps statt der unausstehlichen Opern-Potpourri's zu empfehlen sein.

1828. Das Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell in *Es-dur,* Op. 12, ist das zweite, das Mendelssohn geschrieben, aber als erstes herausgegeben; das Quartett in *A-moll,* Op. 13, ist ein Jahr früher (1827) entstanden. Das schöne Octett (Op. 20) rührt schon aus 1825 her; die Fuge für Geigen-Quartett in *Es-dur,* als Op. 81 gedruckt, ist schon 1827 componirt. Von den drei Quartetten Op. 44 ist die Zeit des ersten nicht zu ermitteln (vergleiche oben); jedoch kann die dortige Angabe „nach 1840" nicht wohl auch auf diese Nr. 1 passen, da Nr. 2 in *E-moll* und Nr. 3 in *Es-dur* aus 1837 und 1838 herrühren.

Die Ouverturen: „Sommernachtstraum" 1826*) — „Meeresstille und glückliche Fahrt" 1828 — „Hebriden" 1830 in Rom — „Melusine" 1833 — „Ruy Blas" 1839 — „Athalia" und Priestermarsch 1844 in London.

Die erste Sinfonie rührt (wie oben gesagt) wahrscheinlich schon aus 1824 her; die Sinfonie in *A-dur* (als Op. 90 erst erschienen) aus 1833, von ihm selbst oft seine „italiänische" Sinfonie genannt; die Sinfonie-Cantate Op. 52 aus 1840; die („schottische" in den Reisebriefen genannt) in *A-moll,* Op. 56, aus 1842.

Die Compositionen geistlicher Texte bilden folgende Reihenfolge:

1830. Der 115. Psalm (Op. 31) in Rom. — Drei Kirchenmusiken für Chor und Solostimmen mit Orgel (Op. 23) und Drei Motetten für weibliche Stimmen mit Orgel (Op. 39), beide in Rom, letztere für die Nonnen auf Trinità de' Monti componirt. — 1831. „Verleih' uns Frieden" (ohne Opuszahl), auch noch in Rom. — 1833. Vocal-Chor: „*Lord, have mercy*", in *A-moll* (ohne Opuszahl) in Berlin, gedruckt in Bösenberg's Album zu Leipzig.

1834 und 1835. Oratorium Paulus (den 22. Mai 1836 zum ersten Male in Düsseldorf). — 1837. Der 42. Psalm (Op. 42). — 1838. Der 95. Psalm (Op. 46). — 1839. Der 114. Psalm: „Da Israel aus Aegypten zog", achtstimmig (Op. 51). — 1840. Lobgesang (Op. 52, zum ersten Male in Leipzig den 25. Juni 1840 in der Thomaskirche zur vierten Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst). — Festgesang für Männerchor und Blech: „Begeht mit heil'gem Lobgesang" (bei derselben Gelegenheit — ohne Opuszahl gedruckt).

1843. Chöre zur Athalia für weibliche Stimmen und Pianoforte, nachher im Jahre 1845, für vollständigen Chor und Orchester eingerichtet, als Op. 74 (mit der Ouverture, die 1844 geschrieben) gedruckt; zum ersten Male aufgeführt den 1. December 1845 im königlichen Theater zu Charlottenburg. — In demselben Jahre 1843 der 191. Psalm (Op. 91), zur Feier des Neujahrstages 1844 im Dome zu Berlin. — Der 2. Psalm: „Warum toben die Heiden", achtstimmig (Op. 78), und: „Herr Gott, Du bist unsere Zuversicht", ebenfalls achtstimmig (Op. 79). — Ferner gehört hieher die Hymne für Alt, Chor und Orchester (Op. 96), welche eine Bearbeitung des Werkes: „Drei geistliche Lieder für eine Altstimme mit Chor und Orgel" ist, die früher ohne Opuszahl bei Simrock in Bonn erschienen.

1844. Hymne für Sopran, Chor und Orgel. Berlin (ohne Opuszahl). Psalmen für achtstimmigen Chor (Op. 78).

1846. *Lauda Sion* für Chor, Solo und Orchester (Op. 73) für die Kirche St. Martin in Lüttich. — Oratorium Elias (Op. 70). Zum ersten Male aufgeführt den 25. August 1846 in Birmingham. — „Sprüche" für achtstimmigen Chor.

*) Die Musik zu den Zwischenacten u. s. w. schrieb er erst 1843. Am 14. October 1843 wurde der „Sommernachtstraum" mit vollständiger Musik Mendelssohn's zum ersten Male im neuen Palais zu Potsdam aufgeführt, darauf am 18. October im Schauspielhause zu Berlin.

1847. Drei Motetten für Chor und Solostimmen (Op. 69) — und Recitative und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium „Christus"*).

Aus diesen Angaben wird man hinlänglich ersehen, welch eine grosse Wichtigkeit der Katalog von Rietz hat.

Mit wahrem Erstaunen erfüllt uns aber der Anblick des zweiten Verzeichnisses, welches die „nicht gedruckten Werke" Mendelssohn's enthält. Mit Recht sagt Rietz darüber im Vorworte: „Die bedeutende Anzahl der hier aufgeführten Werke gibt Zeugniss, wie streng und gewissenhaft Mendelssohn gegen sich verfuhr, wie Vieles er zurücklegte, das, wenn auch überarbeitet, der Welt Freude und Genuss hätte bereiten können; sie gibt aber auch Zeugniss, dass man nach seinem Tode bedacht gewesen ist, in gleicher Handlungsweise weiter zu verfahren und nichts aus dem Nachlasse zu veröffentlichen, was seines Namens und seiner Bedeutung in der Kunstgeschichte unwerth gewesen wäre. Kleinere Gelegenheits-Compositionen u. s. w., deren ausserordentlich viele existiren, sind nicht angeführt worden, zunächst weil eine auch nur annähernde Vollständigkeit nicht zu erreichen gewesen wäre."

Diese nicht gedruckten, aber sämmtlich noch vorhandenen Werke sind nach den Musikgattungen aufgeführt, so dass man die ausserordentliche Thätigkeit des Autors für jede Kategórie überschauen kann. Doch ist die Zeit der Entstehung meistens beigefügt.

Für Kirchenmusik finden wir hier 23 Nummern, darunter an zehn grosse Sachen mit Orchester, unter Anderem ein *Magnificat* aus 1822, ein *Kyrie* 1825, den 100. Psalm 1844, „Herr Gott, Dich loben wir" für Doppelchor, Orgel, vier Posaunen und Streich-Instrumente, zur Feier des tausendjährigen Bestehens von Deutschland 1843, ferner dreizehn Stücke zum Paulus, die Mendelssohn später weggelassen (4 Chöre, 3 Choräle, 4 Recitative, 1 Sopran-Arie und 1 Duett für Tenor und Bass), dann grössere Werke *a capella* (theils achtstimmig) aus 1826—28 für die berliner Sing-Akademie u. s. w.— Vielleicht dürften die Compositionen „*Ad vesperas*" für drei- und vierstimmigen Männerchor und „*Beati mortui*" für Männerchor, welche nach 1831 geschrieben sind, bei dem Mangel an gediegenen Sachen für diese Gattung eine wiederholte Prüfung Bezugs Veröffentlichung derselben verdienen. Ausserdem sind unter den „weltlichen Gesängen" noch sieben Nummern für Männerchor verzeichnet, ferner eine Festmusik, Gedicht von Rellstab, ebenfalls für Männerstimmen mit Blas-Instrumenten und Bässen, sieben Nummern Soli und Chöre aus 1827, zu einem Feste, das A. von Humboldt den deutschen Naturforschern zu Berlin gab. Für vollständigen Chor und Orchester eine Cantate zum „Dürer-Fest", 12. April 1828, vierzehn Nummern Soli, grosse fugirte Chöre u. s. w.

Merkwürdig sind drei einactige komische Opern und eine dreiactige: „Der Onkel aus Boston oder die beiden Neffen". Ferner an dreissig Arien und Lieder für eine Singstimme mit Begleitung.

Von Orchesterwerken befinden sich im Nachlasse zwei Sinfonieen (in *D-dur* 1822, und in *D-moll* zur Feier des Reformationsfestes in London und Berlin aufgeführt 1830). — Ferner eine Ouverture in *C-dur* aus 1825, welche beim Musikfeste in Düsseldorf 1833 aufgeführt wurde*).

Für Streich-Instrumente sind zwölf bis sechszehn vier-, fünf- und sechsstimmige Nummern vorhanden darunter ein Violin-Concert in *D-moll*.

Unter den eilf grösseren Stücken für Pianoforte mit Begleitung finden sich zwei Concerte für zwei Claviere mit Orchester, ein Sextett, ein Quartett, ein Trio, vier Sonaten (mit Bratsche, Clarinette, Violine), meist alle aus 1823 und 1824, jedoch eine Sonate mit Violine in *F-dur* aus 1838, also aus der besten Periode. — Für Pianoforte allein sind ausser einer Menge von kleineren fünf grössere Stücke da, unter ihnen eine Sonate in *B-dur* aus 1827, deren Veröffentlichung interessant sein dürfte, da wir von dieser Compositions-Gattung, ausser den sechs Orgel-Sonaten**) nur die eine Sonate Op. 6 besitzen.

Wenn Lobe in einem Aufsatze über Mendelssohn in der Gartenlaube (1859 vom 9. Februar) sagt: „Er war im Ganzen sehr streng gegen seine Arbeiten und hielt manche geringere darunter zurück", so sehen wir jetzt, dass die Zahl dieser zurückgehaltenen eine erstaunlich grosse war. Fährt Lobe aber fort: „Es versteht sich, dass der Begriff „„geringer"" bei seinen Werken nur im Ver-

*) Aus dem Jahre 1847 rührt auch das Finale aus der Oper Lorelei her, das als Op. 98 aus dem Nachlass gedruckt ist. „Ausser demselben sind von dieser Oper nur noch ein *Ave Maria* für Sopran-Solo und weiblichen Chor, ein grosser Marsch mit Chor und die Anfänge von drei anderen Musikstücken vorhanden." J. Rietz, S. 515.

*) Ich erinnere mich derselben recht gut; sie war sehr frisch und lebendig ohne bestimmte Charakteristik, gefiel aber sehr; auf meine öftere spätere Anfrage an Mendelssohn, warum er sie nicht drucken lasse und wo sie überhaupt geblieben, gab er stets ausweichende Antwort; doch konnte ich daraus schliessen, dass er diese Ouverture, welche vor „Meeresstille und glückliche Fahrt" und den „Hebriden" componirt war, diesen beiden desswegen nicht für ebenbürtig achtete, weil sie kein mehr oder weniger bestimmtes Phantasiebild ausdrückte. L. B.

**) Im Verzeichnisse der gedruckten Werke kommt die Orgel-Sonate in *C-moll*, Op. 62, Nr. 2, unter 1839 und unter 1844, ferner die Sonate in *D-moll*, Nr. 6 desselben Werkes unter 1844 und 1845 vor; dagegen fehlt die Angabe von Nr. 5. Es wird also wohl irgendwo ein Druckfehler zu berichtigen sein.

[*]

gleich mit seinen besten gelten soll, denn im gewöhnlichen Sinne hat er keine geringen Werke veröffentlicht; seine relativ geringsten haben immer noch mehr Werth, als manche neuere, deren Urheber es ihm gleich zu thun oder gar ihn zu übertreffen meinen" — so stimmen wir ihm darin bei und möchten glauben, dass eine wiederholte, nicht gar zu ängstliche Sichtung des überreichen Nachlasses doch noch manche Musikstücke für den Druck geeignet finden könnte, auf welche Lobe's Urtheil anzuwenden sein dürfte.

Aus Holland.

Den 7. September 1863.

In der Regel bietet Holland im Sommer den Chronisten auf dem musicalischen Gebiete wenig Stoff für ihre Feder: nichts als Gartenmusik, Polka's, Walzer u. s. w., Alles unter freiem Himmel.

Dieses Jahr hat indessen eine Ausnahme gemacht, und zwei musicalische Festlichkeiten dürfen nicht mit Schweigen übergangen werden und werden vielleicht auch unsere rheinländischen Nachbarn interessiren.

Das erste fand in Amsterdam am 4. und 5. August Statt und war das sechste niederländische Sängerfest, zu welchem an 350 Sänger aus allen Ecken und Enden Niederlands zusammengeströmt waren. Leider hat dieses Fest wiederum bewiesen, dass die holländischen Sängervereine noch sehr weit von kunstgemässer Vollkommenheit des Chorgesanges entfernt sind und nicht daran denken können, mit den deutschen Vereinen zu wetteifern, selbst nicht mit denen zweiten Ranges, obwohl mehrere von ihnen durch Deutsche, wie die Herren Böhme, Collin, Heinze und Andere, geleitet werden.

Da wir nach bestem Gewissen nur wenig Gutes von diesem Feste sagen könnten, und der Tadel mehr Raum einnehmen würde, als das Lob, so wollen wir lieber nicht ins Einzelne gehen, jedoch nicht unterlassen, den Verein „*Uefening en Uitspanning*" (Uebung und Erholung) von Herzogenbusch zu nennen, welcher mit Recht Anspruch auf eine ehrenvolle Erwähnung hat.

Das zweite Ereigniss war ein so genanntes National-Musikfest, welches ein Musik-Verleger, Herr Lefèbre im Haag, am 3. und 5. September organisirt hatte, wobei jedoch das bedeutendste Werk, das aufgeführt wurde, von einem Deutschen, Herrn Heinze, componirt war. Dies könnte als ein Armuths-Zeugniss für Hollands Componisten an Talent und Zahl ausgelegt werden, wenn wir nicht wüssten, dass aus allerlei Gründen mehrere Tonkünstler (z. B. Verhülst, Ernst Lübeck u. s. w.) ihre Mitwirkung abgelehnt hatten und andere talentvolle Componisten vergessen oder übergangen worden waren.

Das Publicum hat sich nicht eben gedrängt zu diesem Feste, welches zwei Tage dauerte und dessen Ertrag für die Unterstützungs-Casse der alten invaliden Krieger aus dem Jahre 1813 bestimmt war. Am ersten Tage wurde ein Werk von Richard Hol (gegenwärtig in Utrecht) aufgeführt, die Composition eines holländischen Gedichtes: „Leydens Entsatz", dann ein Oratorium von Heinze und eine Ouverture mit Chören von Boers. Das Werk von Hol für Chor, Solostimmen und Orchester hat den Erfolg des ersten Tages für sich gehabt; es enthält schöne Partieen und beweist einen grossen Fortschritt in der Entwicklung des jungen Componisten. Es ist Schwung darin, dabei ist es gut geschrieben und gut instrumentirt, und wenn Hol etwas weniger sympathisch zu der unseligen neuesten Schule hinneigte, so würde sein Werk noch besser und seine Zukunft noch hoffnungsvoller sein.

Von Heinze's Oratorium: „Die Auferstehung", ist schon im vorigen Winter in diesen Blättern die Rede gewesen, allein ich muss dazu bemerken, dass dieses Werk beim zweiten Anhören desselben nicht gewinnt. Es ist keine classisch ernste, religiöse Musik, wie sie der Gegenstand fordert, und es hat viele Längen.

Am zweiten Tage waren ein Psalm von Heinrich Lübeck (Vater des berühmten Pianisten Ernst Lübeck) und ein Chor von Nicolai*) die besten Nummern des Programms. Die Ausführung liess aber im Allgemeinen in Chor und Orchester viel zu wünschen übrig. Die Soli wurden von Dilettanten gesungen, mit Ausnahme des Herrn Warnots, der mit einer sympathischen Tenorstimme eine gründliche musicalische Bildung verbindet und in mehreren Sprachen singt. Sein Erfolg war so allgemein als berechtigt.

X. X.

Das National-Musikfest im Haag**).

Haag, den 14. September 1863.

Es war eine gute, aber kühne Idee des hiesigen Musikhändlers Lefèbre (Firma F. J. Weygand & Co.), ein Musikfest zu veranstalten, in welchem nur Werke von holländischen Componisten oder solchen, die seit langer Zeit sich in Holland niedergelassen haben, aufgeführt werden sollten. Was aber die wirkliche Instandsetzung des Festes betrifft, so fand auch hier Anwendung, was neulich in diesen Blättern bei Gelegenheit des Musikfestes in Königsberg gesagt wurde, dass Einer allein nicht ausreicht, um ein musicalisches Fest zweckmässig zu organisiren.

*) W. F. G. Nicolai, ein holländischer Componist und Musik-Director im Haag. Die Redaction.

**) Von einem anderen Correspondenten. Die Redaction.

Wenn auch der musicalische Theil ein gelungener war, so wurde doch der Hauptzweck verfehlt, und anstatt den Invaliden von 1813 eine Summe spenden zu können, hat der Unternehmer noch Geld zulegen müssen.

Die Concerte fanden im Rittersaale des Binnenhofes Statt, der zwar ziemlich hübsch decorirt war, aber nicht vorzüglich akustisch ist, so dass der Klang des Orchesters nur so lange gut war, als die Pauken und Trompeten schwiegen; auch kamen die schnelleren Figuren in den Streich-Instrumenten nicht deutlich zur Geltung. Zu rügen ist übrigens, dass am zweiten Tage die Zahl der Violinisten kleiner war, als am ersten.

Das Concert am 3. September begann um 12½ Uhr mit einer Ouverture über die Choral-Melodie des 65. Psalmes für Orchester und Chor (*E-moll*) von J. C. Boers, einem trefflichen Musikstücke, das auch recht gut ausgeführt wurde. Hierauf folgte eine Cantate für Männerstimmen (Soli und Chor) mit Orchester: „Leyden's Entsatz", von Richard Hol, eine kräftige, effectvolle Composition, die nur zuweilen zu stark instrumentirt ist. Die zweite Abtheilung brachte „Die Auferstehung", ein Oratorium von G. A. Heinze, ein Werk, das viel Schönes enthält, allein doch zuletzt etwas ermüdend wirkt, da gar Manches darin zu weit ausgesponnen ist. Die Chöre sind dankbar (namentlich ein sechsstimmiger Frauenchor) und die Instrumentirung überall schön; aber der Charakter der Musik entfernt sich hier und da durch Klänge *à la* Wagner und durch Coloratur-Concessionen an den Solo-Sopran von dem Ernste der Gattung.

Am zweiten Tage eröffnete das Concert eine Ouverture mit Schlusschor in *C-dur* (Manuscript) von W. F. G. Nicolai, Musik-Director im Haag, deren Introduction und Durchführung zwar etwas monoton war, die aber doch beifällig aufgenommen wurde, namentlich in Bezug auf den Schlusschor. Ein Psalm für Sopran-Solo, Chor und Orchester von J. Heinrich Lübeck, eine ganz vortreffliche Composition, erregte stürmischen Beifall und war unbedingt dasjenige Musikstück, das bei dem ganzen Feste am meisten zündete. Dem wackeren Meister, dem die Musik in Holland so viel verdankt, wurde ein wohlverdienter Lorberkranz zu Theil, nachdem er bei der ersten Aufführung desselben Werkes vor mehreren Jahren vom Könige zum Ritter des niederländischen Löwen-Ordens ernannt worden war.

Herr Moriz Hagemann spielte Mendelssohn's *D-moll*-Concert für Pianoforte mit vieler Fertigkeit und musicalischer Auffassung, und Herr Henri Warnots bewährte sich durch den Vortrag der Kirchen-Arie von Stradella und einiger anderen Tenor-Soli als einen vortrefflichen Sänger, dessen Leistungen mit Recht stürmischer Beifall folgte.

In der zweiten Abtheilung, welche mit einer pompösen, aber in der Erfindung nicht bedeutenden Ouverture von W. Hutschenruiter begann, sang Frau C. Froschart Beethoven's „*Ah Perfido*" mit schöner, obwohl etwas ermüdeter Stimme und trefflichem musicalischem Vortrage, und ein junger Violinist von sechszehn Jahren, Gerhard Hekking, spielte den ersten Satz von Vieuxtemps' *E-dur*-Concert und machte seine Sache ganz vortrefflich, so dass er zu grossen Hoffnungen berechtigt.

Die letzte Nummer war ein allerliebstes Gesangstück: „Frühlings-Erwachen", für Chor und kleines Orchester (Geigen-Quartett, Solo-Flöte und Clarinette, zwei Oboen, zwei Fagotte und zwei Hörner) componirt von W. F. G. Nicolai. Es wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen, den es überall finden wird, wo man es aufführt. Die Damen und Herren vom Chor bereiteten dem Herrn Nicolai, der alle Proben geleitet hatte und dessen eifrigen und uneigennützigen Bemühungen man die gute Ausführung der Chöre verdankte, eine vom Publicum mit Applaus begrüsste Ovation und überreichten ihm einen kostbaren Tactstock nebst Album, das ihre Namen enthielt.

H. H.

Der rheinische Sängerverein.

Das deutsche Sängerfest in Nürnberg (1861) regte den Gedanken der Bildung eines allgemeinen deutschen Sängerbundes an, der in Süddeutschland sich um so eher darbot, als der schwäbische Sängerbund dort schon seit Jahren bestand. Nach dessen Beispiel wurden Verbindungen der Gesangvereine der verschiedenen deutschen Gaue und ihr allmählicher Eintritt in den grossen Bund empfohlen. Für die Ausführung des Gedankens ist seitdem gar Manches geschehen: allein im Ganzen scheint das Schicksal von allem, was „deutscher Bund" heisst, auch diesem Bunde anzuhangen, die Idee wird durch die Praxis verkümmert, die Quelle versiegt, ehe sie zum Strom geworden. Doch möchten wir nicht gern missverstanden werden. Wie das nürnberger Fest ein herrlicher und begeisterter Ausdruck deutschen Volksthums, vermittelt durch Dichtung und Gesang, war, so hat auch der deutsche Sängerbund als ein Bund der Liebe zum Vaterlande und als Ausdruck des Strebens nach Einheit und Brüderschaft seine schöne Bedeutung. Fragen wir uns aber, ob die Gesinnung, welche den Ernst des Zweckes erkennt, diesen Ernst auch auf das Mittel zum Zwecke, auf den Gesang als Gegenstand der Kunst überträgt, so müssen wir bekennen, dass dies, mit wenigen rühmlichen Ausnahmen, im Allgemeinen nicht der Fall ist. So erfreulich die Verbreitung der Gesangeslust über Stadt und Land ist, so nimmt sie

doch so ausgedehnte Verhältnisse an, dass der aufrichtige Freund des Gesanges darin mehr eine Gefahr als einen Sieg der Tonkunst erkennen muss. Für alle, die in den letzten Jahren den Verlauf und die Resultate der grossen und kleinen Sängerfeste mit Theilnahme verfolgt haben, bedarf dies keiner weiteren Ausführung. Durch Wettstreite und Preise ist da nicht zu helfen, wie das auch schon in Nürnberg ganz richtig eingesehen wurde. In der Kunst kann das Unschöne und Triviale nur durch das wirklich Schöne und Bedeutende und dessen Vorführung in kunstgemässer Weise überwunden werden.

Desshalb begrüssen wir mit Freuden die neue Verbindung von sechs rheinischen Vereinen, deren Zweck ist, die Würde des mehrstimmigen Männergesanges als einer edeln Gattung der Tonkunst aufrecht zu erhalten und jährlich durch eine grosse Concert-Aufführung mit vereinten Kräften dem Publicum von der Art und Weise Rechenschaft zu geben, wie sie ihre Aufgabe auffassen und durch ein ernstes Kunststreben zu lösen suchen.

Es sind dies die „Liedertafel" von Aachen, die „Concordia" von Bonn, die „Liedertafel" von Crefeld, die „Liedertafel" von Elberfeld, der „Männer-Gesangverein" von Köln, der „Männer-Gesangverein" von Neuss.

Dieser Verein ist im April d. J. zusammen getreten; nach seinem Statut wechselt die Vorortschaft, mit welcher die Einrichtung und Leitung der Gesammt-Aufführung verbunden ist, jährlich; der Rein-Ertrag der letzteren ist zur Hälfte für Honorirung grösserer Compositionen für Männergesang bestimmt, zur anderen Hälfte vorzugsweise für vaterstädtische Zwecke des jedesmaligen Vororts. In der constituirenden Versammlung wurde Köln für 1863 und Aachen für 1864 einstimmig zum Vororte gewählt.

Demnach hat der Männer-Gesangverein zu Köln und dessen Dirigent Franz Weber die Veranstaltung und Leitung des diesjährigen Concertes, welches Sonntag den 4. October im grossen Gürzenich-Saale Statt finden wird, übernommen. Grundsatz ist, dass bei diesen Concerten nur ein Einzelvortrag eines durchs Loos zu bestimmenden Vereins, welcher nicht der des Vorortes sein darf, zugelassen wird, jedoch sind ein oder zwei Instrumentalsätze oder auch Sologesang nicht ausgeschlossen.

Betrachten wir das für das Concert am 4. October aufgestellte Programm, so geht daraus erstens hervor, dass durch die getroffene Wahl alles Gewöhnliche und oft Abgesungene fern gehalten ist, und zweitens, dass die zwei grössten jetzt lebenden deutschen Componisten, Franz Lachner und Ferdinand Hiller, durch neue, für den Verein geschriebene grössere Werke die Tendenz desselben anerkennen und begünstigen. Lachner hat dem Vereine eine Composition des 150. Psalmes mit Orchester und Orgelbegleitung gewidmet und Hiller zwei Gesänge aus der Edda (von Etlar Ling): „Osterfeuer" und „Ostara", für Solo, Männerchor und Orchester. Ausser diesen beiden Glanzstücken werden wir zwei der schönsten Kirchengesänge von Palestrina (*O bone Jesu*) und von Vittoria (*Popule meus*) hören, Mendelssohn's Hymne „An die Künstler", Lachner's „Sturmesmythe", und Gesänge von K. M. v. Weber, Franz Schubert, N. W. Gade, Jul. Rietz und J. Herbeck.

Während das Streben des rheinischen Sängervereins dem Spruche entgegenzutreten sucht: „Ueberall, wo die Kunst gesunken, ist sie durch die Künstler gesunken", möge das Publicum auch diesem Streben entgegenkommen und von seiner Seite den Beweis liefern, dass ihm nur das wahre Schöne geboten zu werden braucht, um es zu würdigen und zu lieben! L. B.

Karl Hallé aus Manchester in Darmstadt.

Dieser berühmte Musiker und Virtuose (*sit venia verbo*, denn der Ausdruck Virtuose ist fast zu gewöhnlich für einen Künstler seines Ranges) weilt seit etwa 4—5 Tagen hier in Darmstadt, dem Asyl der „sicilianischen Vesper" und der „Königin von Saba", und erfreute eine kleine, aber andächtige Zuhörerschar im Hause des kunstliebenden Bank-Directors Frhrn. v. W. gestern Abend durch verschiedene Vorträge Beethoven'scher Compositionen. Herr Hallé spielte zuerst Beethoven's Sonate in *Es-dur* (3/4), dann das grosse Trio in *B-dur* mit zwei Kammermusikern und endlich die grosse Sonate in *C-dur*. Wir haben seit Jahren viel über Herrn Hallé und seine musicalische Wirksamkeit im Allgemeinen, so wie über seine wunderbare Interpretation Beethoven'scher Compositionen speciel gelesen; aber alles, was auch geschrieben wurde, darf als nicht erschöpfend angesehen werden für das, was wir zu hören bekamen. Ganz abgesehen von der vollendeten Technik Hallé's, ist seine geistvolle Auffassung, seine höchst prägnante Ausdrucksweise und überaus klare Versinnlichung des Beethoven'schen Genius etwas ganz „Apartes", in diesem Grade von mir noch nicht Gehörtes. Was Herrn Hallé überdies als Clavierspieler vor vielen seiner Collegen auszeichnet, das ist die eben so weise als sparsame Verwendung des Pedals, was über das betreffende Tonstück eine ungemeine Klarheit verbreitet und sehr wesentlich zum Verständniss und höheren Genusse desselben beiträgt. Wenn England viele solcher Künstler besässe wie Hallé, so wäre es uns fürder kein Räthsel mehr, warum es seine klingende Erkenntlichkeit nach

„Pfunden" bemisst, wo in Deutschland die Gulden und Thaler sich schon breit machen. Herr Hallé ist von hier nach Elberfeld und der Grafschaft Mark, seiner Heimat, gereist und wird sich nach kurzem Aufenthalte direct nach Manchester zurück begeben. Seine äussere Erscheinung und sein ganzes Auftreten ist so liebenswürdig und bescheiden, wie es bei Künstlern seines Ranges gewiss selten wahrgenommen wird. S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Eröffnung des neuen Cursus im Conservatorium der Musik beginnt Montag den 5. October. Die Aufnahme-Prüfung findet, nach vorhergegangener schriftlicher Anmeldung bei dem Vorstande, Donnerstag den 1. October, Vormittags um 10 Uhr, im Locale der Schule (Glockengasse) Statt.

Die Aufführung von F. Hiller's Oper „Die Katakomben" findet am 24. September auf dem Hoftheater zu Hannover bestimmt Statt.

Italiänische Oper in Berlin. In der nächsten Saison soll Berlin wieder eine italiänische Oper haben, und zwar im Victoria-Theater. Im October wird Merelli mit einer Gesellschaft, an deren Spitze die Patti stehen soll, eine Anzahl Vorstellungen geben. Für später steht die Direction in Unterhandlung mit dem americanischen Impresario Ullmann, welcher eine Gesellschaft mit der Charlotte Patti als Primadonna zusammenstellen soll. (Diese durch mehrere Zeitungen gehende Nachricht beruht auf einem Irrthum. Carlotta Patti tritt nicht auf dem Theater auf, weil sie auf einem Fusse hinkend ist. Herr Ullmann, der hier in Köln war, beabsichtigt aber allerdings eine Concertreise mit dieser Sängerin durch Deutschland im Februar des folgenden Jahres.)

Mainz. Am 25. August fand die Eröffnung der diesjährigen Saison unseres Stadttheaters mit Gounod's „Faust" Statt. Bekanntlich ist die hiesige Direction an den Hoftheater-Director von Darmstadt, Herrn Tescher, übergegangen, der, während er die mainzer Bühne als Privat-Unternehmen leitet, zugleich in seiner Stellung als Chef des Hoftheaters von Darmstadt verbleibt, und nun in letzterer Eigenschaft der mainzer Bühne Vortheile zuwenden kann, die keinem anderen Privat-Director zu Gebote stehen. In welchem Umfange diese Vortheile benutzt werden, davon zeugte schon die erste Vorstellung, in der ausser dem Tenoristen Herrn Nachbaur, der den Faust sang, auch noch Chöre, Ballet, Solo-Tänzerinnen, ja, selbst Garderobe und Requisiten vom darmstädter Hoftheater mitwirkten. Die Aufführung war eine recht gelungene, besonders war es Fräulein Kreuzer, die als Margarethe vielen Beifall und lebhaften Hervorruf fand. Vom Standpunkte der Kritik aus dürfte dieser grosse Erfolg nur theilweise gerechtfertigt erscheinen.

Die Herren Leopold Brassin, Hof-Pianist des Herzogs von Coburg-Gotha, dessen Bruder Gerhard Brassin, Violinist und Concertmeister in Bern, und Th. Krumbholz, bisheriger Solo-Violoncellist der Gewandhaus-Concerte zu Leipzig, haben in den thüringischen und im vorigen Monate auch in rheinischen Bädern concertirt und durch die virtuose Ausführung von gediegenen Kammermusik- und glänzenden Salonstücken grossen Beifall geärntet.

Aus Kassel schreibt man über die Oper „*La Réole*", Text von Charlotte Birch-Pfeiffer, Musik von Gustav Schmidt, die am 20. August aufgeführt wurde (vgl. Nr. 37, S. 296), noch Folgendes: Die Musik enthält allerdings manche schöne Nummer, z. B. die Romanze Margarethens: „Die Nachtigall sagt es der Rose", Amandens Arien, die Arie Rosny's im zweiten Acte, ein Duett Amandens und Heinrich's, so wie das Finale desselben Actes — die beste Nummer der ganzen Oper — und im dritten Acte, welcher der schwächste ist, das Reiterlied. Diese Stücke sind es auch vorzugsweise, denen am meisten Anspruch auf Originalität zukommt, während an manchen anderen Stellen dem Zuhörer Reminiscenzen sich aufdrängen, wodurch er fast versucht wird, dem Componisten reproductives Schaffen vorzuwerfen. Beispielsweise: die Ouverture so wie der erste Act enthalten mannigfache Anklänge an die „lustigen Weiber"; der Anfang der *Des-dur*-Arie von Heinrich liefert in den ersten sechs Tacten eine frappante Reminiscenz des bekannten thüringer Volksliedes: „O, wie ist's möglich dann"; auch an unser etwas geräuschvolles, tägliches Schlummerlied, den Zapfenstreich, werden wir in einem Männerchor erinnert — der Anklänge an die „Stumme", die „Kron-Diamanten" u. s. w. nicht zu gedenken! Ein Hauptvorwurf erwächst jedoch dem Componisten erst aus dem flüchtigen Uebergehen, theilweise auch aus der nicht ausdrucksvoll genug hervortretenden Behandlung solcher Stellen, welche das im musicalischen Drama schon ohnehin schwierige Verständniss der Handlung wenigstens in den Hauptmomenten erleichtern. Durch die complicirten Tonfiguren und das rasche Tempo an der Stelle, wo Amande die dreifache Einladung in den Pavillon empfängt, bleibt in der That die Handlung vollständig unklar, während es zweifellos richtiger und vortheilhafter erscheinen müsste, eben an jener Stelle durch musicalische Hülfsmittel zum Verständniss der Handlung in grösserem Maasse beizutragen. Andere Momente dagegen leiden an einer übel angebrachten, allzu breiten Behandlung, z. B. das Ensemble im Terzett von Rosny, Margarethe und Amande. Dem erwachenden Schuldbewusstsein Letzterer, „ein Verbrechen begangen zu haben", um dessen willen sie auch der Königin zu Füssen fällt, dürfte das so ausgedehnte Gesangspart: „Weh' mir!" nicht vorangehen. Ein weiterer Verstoss gegen den dramatischen Gang der Handlung findet sich, dem vorigen umgekehrt, an zwei Stellen im zweiten Acte, nämlich durch ein Zuwenig. Hier hätte Rosny vor seinem Sprunge durch das Fenster, statt der auferlegten stummen Rolle — eben so auch Amande in ihrer Begeisterung, statt der wirkungslosen drei Tacte: „Ich liefere sie euch aus!" — entsprechendere Beachtung finden müssen. Eine solche Flüchtigkeit darf um so mehr verwundern, als eine klare Darstellung der Situation stellenweise recht wohl gelungen ist. Es bedarf keines weiteren Beweises, dass der Componist bei Bearbeitung des Textes nicht geringe Schwierigkeiten zu überwinden gehabt hat. Derselbe ist schlechterdings zu verwickelt für eine Oper, welche doch stets und vor Allem einen gewissen Grad von Deutlichkeit an sich tragen muss. Wie sehr dieser Umstand bei dem Schaffen des Werkes störend einwirkte, davon zeugt der schöne, freie Flug, den die Phantasie des Tondichters in klaren Situationen nimmt, in denen er den Zuhörer auf das angenehmste fesselt. Leider nur ist das nicht so häufig der Fall, als man nach dem Genusse einzelner Stellen zu erwarten berechtigt ist, und wird die Form zuweilen sogar etwas gedrückt, wie beispielsweise in dem Andantino der Romanze Heinrich's im ersten Acte. Im grossen Ganzen betrachtet, trägt das Tongemälde einen französischen Charakter und wird, davon sind wir überzeugt, an dem möglichen baldigen Verschwinden desselben vom Repertoire, wegen Mangels grösserer Theilnahme, mehr das Sujet, als das musicalische Gewand die Schuld tragen.

Bremen, 3. September. Der Künstlerverein hat nach einer Pause von zwei Monaten die Reihe seiner regelmässigen Mittwochs-Versammlungen gestern wieder eröffnet, und zwar mit einem musicalischen Abend, für den die Orchesterkräfte aufgeboten waren, um einem hiesigen Künstler Gelegenheit zu geben, ein neues Werk bei den Freunden der Musik einzuführen. Herr J. Streudner hat im

vorigen Winter ein Clavier-Concert componirt, welches gestern zum ersten Male zu Gehör kam. Ein Quintett für Pianoforte und Streich-Instrumente, welches Herr Strendner in der letzten Saison vorführte, liess mit Bestimmtheit erwarten, dass er an seine neue, grössere und schwierigere Aufgabe den vollen Ernst und den soliden Fleiss setzen werde, die ihn in allem künstlerischen Thun auszeichnen. Er hat denn auch seinen Weg würdig und mit Glück durchmessen und eine Composition geschaffen, welche volle Anerkennung verdient. Das aus drei Sätzen bestehende Werk schliesst sich in seinem Charakter den guten Mustern auf diesem Gebiete an, behauptet dabei eine selbständige, originelle Haltung und ist mit grosser Gewissenhaftigkeit ausgeführt. In der Beherrschung der Formen, besonders in der Behandlung des Orchesters zeigt sich so viel Sicherheit und so viel guter Geschmack, wie sie sich bei einem ersten Versuche dieser Art selten finden werden. Das Verhältniss des Claviers zum begleitenden Orchester ist sehr glücklich gewahrt, keines greift unkünstlerisch in das Andere über oder zieht sich machtlos zurück. Von den drei Sätzen des Concertes erscheint uns das erste Allegro als der bedeutendste; es ist in den Gedanken und in der Arbeit energisch und trefflich abgerundet. Aehnlich das Schluss-Allegro, während im Andante Erfindung und Ausführung gegen die beiden anderen Abschnitte zurückstehen mögen, wenigstens nicht denselben Fluss und dieselbe Eindringlichkeit haben. Das mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommene Werk wird uns in diesem Winter wohl noch einmal begegnen und auch, wie wir hoffen, seinen Weg weiter machen; es ist dessen vollkommen würdig. — Es wurde an diesem Abende ferner noch eine Arie für Bass von dem verstorbenen Concertmeister Georg Schmidt, componirt für seinen Sohn, den Sänger Herrn Paul Schmidt, als Einlage in Lortzing's Oper „Czaar und Zimmermann", statt der grossen Arie des Czaaren, vorgetragen. Wie uns scheint, übertrifft diese Einlage an musicalischem Werthe die betreffende Lortzing'sche Nummer. — Das Orchester, unter der Leitung des Herrn Musik-Directors Reinthaler, erfreute die Zuhörer ausserdem durch die Ouverture zum „Wasserträger" von Cherubini, deren prächtige Klänge, wie immer, grossen Eindruck machten. — Die Sing-Akademie beginnt ihre Uebungen am nächsten Montage und will sich zu unserer grossen Freude an eine Aufgabe machen, welche zu lösen ein Ehrenpunkt für sie ist. Es wird die grosse Messe von Beethoven in Angriff genommen werden. Daneben wurde der „Elias" von Mendelssohn auf das Programm gesetzt. Im Gesangvereine des Herrn Engel ist der Vorschlag gemacht, das neue Oratorium „Gideon" von Meinardus, das im Frühjahre in Oldenburg aufgeführt ward, zu studiren.

Julius von Kolb, Professor des Clavierspiels am Conservatorium in München, starb am 17. August zu Feldafing am Starnbergersee, wohin er sich, um die Ferien zu verbringen, begeben hatte. Am 13. Juli 1830 zu Obergünzburg in Schwaben geboren, genoss er den ersten musicalischen Unterricht zu Augsburg bei C. L. Drobisch und Kempter und erhielt sodann auf dem Conservatorium zu Leipzig in den Jahren 1848 und 1849 seine weitere künstlerische Ausbildung. Die nächstfolgenden Jahre verbrachte er in regem Verkehr mit Meistern seines Faches in Berlin und Wien und bildete hier sein künstlerisches Urtheil zu jener Gerechtigkeit und Selbständigkeit aus, welche ihm die Achtung und den Beifall aller wahrhaft Gebildeten errangen. Dass er sich eben dadurch andererseits den ohnmächtigen Hass mancher Zünftler höheren und niederen Ranges zuzog, war nicht zu verwundern und wird dem Verblichenen nur zur Ehre gereichen. Nach München kam Kolb im Spätsommer 1857 und erhielt daselbst zu Anfang 1858 die durch Henchemer's Tod erledigte Professur. Mit aufopfernder Liebe und einer unermüdlichen, die Schüler zu gleichem Streben beseelenden Thätigkeit lag er seinem Berufe ob. Dem grösseren münchener Publicum ward er durch eine Reihe schöner Concert-Abende rühmlichst bekannt. Möge, wie dermalen sein Wirken, so hinfort sein Gedächtniss Jüngern und Freunden der Kunst zum Vorbilde gereichen! (W. Rec.)

Wien. Das schwarze Schiff schwamm daher, die blutrothen Segel flogen empor und ein brausender Sturm erhob sich — im Saale, als man des „fliegenden Holländers" charakteristischer Gestalt ansichtig wurde, der nach dreimonatlicher Fahrt wieder im Hafen der Triumphe landete. Der Steuermann, Herr Hof-Capellmeister Esser, musste innehalten, bis die Sturzwellen des Beifalls, die sich immer wieder erneuerten, sich ein wenig verlaufen hatten. Doch blieb es nicht allein bei dieser Begrüssung des Lieblings; jede hervortretende Stelle, dann selbstverständlich die Actschlüsse, wurden zum Anlasse genommen, Applause und Hervorrufe laut werden zu lassen, die Herrn Beck die Sympathieen in unzweideutigstem Maasse beweisen sollten, die ihm das Publicum bewahrt. Und wahrlich, wer verdiente sie mit besserem Rechte, als dieser Künstler, dessen frischüppiges, metallreiches Organ eben so bezaubert, als der empfundene Vortrag und das durchdachte Spiel kaum eine Anforderung unbefriedigt lassen. Seinen Holländer zu detailliren, ist wohl kaum mehr nothwendig; es ist eine bekannte Meisterleistung Beck's, von der man kühn behaupten darf, sie stehe ohne Rivalen da. Nicht minder vorzüglich waren in ihren Rollen die Herren Meyerhofer, Erl und Fräulein Bettelheim. Die Haltung der Chöre und des Orchesters verdienen volle Anerkennung. Beleuchtung und Maschinerieen thaten ihre Schuldigkeit. Somit glauben wir nichts unerwähnt gelassen zu haben. Vom Uebrigen nimmt ohnehin schon lange Niemand mehr Notiz. (Bl. f. Th.)

Der Claviermacher Karl Stein in Wien ist am 28. August, 65 Jahre alt, gestorben. Seine Instrumente haben lange Zeit durch schönen, weichen Klang, Spielart und Haltbarkeit wohlverdienten Ruf genossen.

Bei Gelegenheit der Fest-Vorstellung in Darmstadt zu Ehren des Kaisers von Oesterreich erhielt der Hoftheater-Director Tescher von Sr. Majestät den Franz-Josephs-Orden.

Paris. Au seinem Geburtsfeste hat der Kaiser Napoleon III. unter Anderen folgenden Künstlern und Journalisten das Ritterkreuz der Ehrenlegion verliehen: den Herren Pasdeloup, Director der *Concerts populaires*, Saucy, Professor am Conservatorium, P. Scudo, musicalischem Kritiker in der *Revue des deux Mondes etc.*, Thiery, Decorationsmaler, und zehn Journalisten.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 39. KÖLN, 26. September 1863. XI. Jahrgang.

Carlotta Patti.

London, 30. August 1863.

Das Erscheinen der beiden Schwestern Patti auf der Bühne der Kunst bietet eine überraschende Entfaltung von Talent dar, welche das ehrenvollste Urtheil der musicalischen Welt im Fluge erobert hat. Ihre beiderseitigen Triumphe steigern gleichmässig den Ruhmesglanz, der ihre Laufbahn erhellt, und schwesterlich theilen sie, was ihnen durch die reiche Gabe der Natur mit verschwenderischer Hand geboten wird.

Carlotta, die ältere Schwester, ist ein Kind des sonnigen Italiens und rechtfertigt daher im wahren Sinne des Wortes die übliche Annahme, dass schon der Lufthauch dieses Landes die natürliche Anlage begünstige, ohne welche eine reiche, klangvolle und biegsame Stimme unmöglich ist. Sie ward in Florenz im Jahre 1840 zur Zeit geboren, als ihre Mutter auf dem Pergola-Theater als Prima-Donna auftrat. Der italiänische Himmel und die bewegte Kunstwelt, in deren Mitte sie erschien, machten sie naturgemäss zur Jüngerin der Künste. Eigenthümlicher Weise wandte sich jedoch Anfangs der Sinn des Kindes der Malerei zu, und erst als die Neigung zur Musik siegreich hervortrat, glaubte sie ihre Aufmerksamkeit der Instrumental-Musik, vorzüglich dem Claviere, widmen zu müssen. Madame Patti nahm ein Engagement an der italiänischen Oper zu New-York an, und Carlotta wurde auf den Boden der americanischen Republik verpflanzt, auf dem sie sich eben so gedeihlich wie unter den klimatischen Verhältnissen der mehr begünstigten Heimat entfalten und all die grossen Hoffnungen, zu welchen das aufkeimende Talent berechtigte, verwirklichen sollte. Unter der leitenden Hand des berühmten Componisten Henry Herz, welcher von Herrn Ullmann für eine Reihe von Concerten in America engagirt war, gewann sie den Ruf einer ausserordentlichen Pianistin. Doch ihre Studien wurden von einem schmerzlichen Verluste unterbrochen, der das kindliche Gemüth auf das tiefste erschütterte und eine Melancholie erzeugte, deren Hauch noch jetzt auf den schönen Zügen lagert, aber den Reiz des Lächelns in einer wunderbaren Weise erhöht. Ihre Schwester, die Gattin des Signor Scola, der bereits berühmt als Professor der Musik, jetzt berühmter als Lehrer der beiden Schwestern geworden, erkrankte und eilte nach dem Süden, um sich dem Einflusse des Klima's der südamericanischen Staaten hinzugeben. Carlotta begleitete sie; doch weder der Wechsel, noch die unablässige schwesterliche Sorgfalt vermochten das Schicksal abzuwenden.

Carlotta kehrte, nachdem sie ihre schwere Mission erfüllt hatte, nach New-York zurück und fand dort ihre jüngere Schwester Adelina mit den Gesangstudien beschäftigt, die ihr die Bahn zur höchsten Anerkennung der Welt eröffnet haben. Die Nothwendigkeit, der trüben Stimmung, die sich ihrer bemächtigt hatte, zu begegnen, oder das bestimmter vortretende Ziel ihres inneren Berufes veranlassten sie, gemeinschaftlich mit der Schwester des Gesanges zu pflegen. Der erwachende Wetteifer beflügelte vorzüglich den Fortschritt der Carlotta, da ihr gereifteres Alter und ihre gediegene Vorbildung mehr Ernst und Kraft entwickelten, so dass sie schon nach einem Jahre als eine vollendete Sängerin in New-York auftrat. Sie erschien zum ersten Male im Monat Februar 1861 in einem Concerte, wo ihre ausserordentliche Begabung und die ihr bevorstehende glänzende Laufbahn von Herrn Ullmann, dem bekannten Director der italiänischen Oper in New-York, erkannt und gewürdigt wurden. Er gewann sie für die Concerte des grossen Opernhauses. Als gefeierte Sängerin und mit dem Zeugnisse der Vollendung von dieser Anstalt ausgerüstet, durcheilte sie dann die einzelnen Staaten der Republik und errang sich nicht allein die Bestätigung desselben, sondern sie fügte der Krone, die ihre Stirn schmückte, überall neue Lorberkränze hinzu. Zu

dieser Zeit entwickelte sich der grosse Kampf, der in diesem Augenblicke noch das mächtige americanische Staatsgebäude erschüttert, und man glaubte, die kaum errungenen Kränze der Künstlerin würden in dem Schlachtenrauche verwelken. Doch der Sturm, der vernichtend über das Land brauste, trieb ihren Nachen zum schützenden Hafen. Die Theater-Directoren vermochten nicht mehr, die dem Kriege zugewandten Gemüther zu fesseln. Vergebens war ihr Bemühen, bis der Gedanke, Carlotta Patti auf die Bühne zu führen, eine glückliche Wendung in ihr Geschick brachte. Den vereinten Bitten ihrer früheren Protectoren, sie vor dem financiellen Untergange zu schützen, gelang es, den Widerstand der Künstlerin gegen die Bühne, der sich auf ein kleines Gebrechen (ein leichtes Hinken) stützte, das sie durch einen Unfall während ihrer Kindheit sich zugezogen, zu besiegen. Mit dem Muthe des edlen Weibes überwand sie die kleinliche Besorgniss, der Lächerlichkeit verfallen zu können, mit einer Selbstverläugnung, die nur der mit ähnlichen Gebrechen Behaftete zu würdigen weiss, und die vorzüglich einem mit grossem Zartgefühl begabten Weibe aufs höchste anzurechnen ist. Dass Carlotta diese Besorgniss um Anderer willen überwinden konnte, zeugt dafür, dass ihre edlen Regungen auf der Höhe ihres Talentes stehen.

Ihr Engagement, das die höchsten Erwartungen befriedigte, befestigte aufs Neue den Wohlstand und die Zukunft der Oper. Fräulein Carlotta trat in denselben Rollen auf, in welchen die Sangesschwester Adeline zur gefeiertsten Sängerin der Zeit sich erhob. Nach diesem ersten Erscheinen auf der lyrischen Bühne durcheilte sie noch einmal die nördlichen Staaten und trat theils in Concerten, theils auf den Bühnen der bedeutendsten Städte auf. Diese Reise war für sie ein Triumphzug ohne Gleichen. Die Menge, welche herbeiströmte, um ihrer Stimme zu lauschen, kann nur den Massen zur Seite gestellt werden, welche die Zuhörer der Jenny Lind und der Henriette Sontag bildeten.

Seit America eine Bosio, Tedesco und Adelina Patti gesandt, war London bereit, seinen kritischen Aussprüchen Vertrauen zu schenken, und es überraschte daher nicht, dass Mr. Gye, der Director der königlichen italiänischen Oper, Fräulein Carlotta für die Saison von vier Monaten als Concertsängerin engagirte, und zwar für die enormen Summen von 2400 Guineen, 3000 für die nächste und 3600 Guineen für die dritte Saison; wohl die höchsten Preise, die je einer Concertsängerin geboten wurden.

Am 17. April trat sie zum ersten Male in London in dem Coventgarden-Theater auf, und zwar nach der Aufführung der Oper Norma, in welcher die vortreffliche Fricci die Hauptrolle gesungen hatte. Das glänzende Auditorium, welches das Haus füllte, hatte unstreitig das Verlangen geleitet, durch eigene Anschauung sich zu überzeugen, ob die Natur mit gleich verschwenderischer Hand ein zweites Glied einer Familie als Sängerin ausgestattet habe. Das mit zarter Schüchternheit und Anmuth gepaarte Auftreten der Künstlerin weckte schon Theilnahme, die sich durch die Erinnerung an die Triumphe der Schwester steigerte. Fräulein Carlotta ist stärker als Fräulein Adelina Patti; die angenehmen Züge erhalten in den belebteren Momenten ein liebliches und ausdrucksvolles Lächeln; das Interesse für sie wird selbst gehoben durch ein leichtes Hinken, das, obgleich es nicht das Spiel hindern würde, sie gleichwohl von der Bühne entfernt hält. Dieser physische Fehler veranlasste die Künstlerin, in London in einem Concerte zu debutiren, was durch die späte Abendstunde und nach dem abspannenden Anhören einer Oper von so hohem dramatischen Interesse um so gewagter war.

Schwierig ist es für eine Bühnensängerin, selbst unter dem hebenden Einflusse des Costüms, der hülfreichen Mitwirkung anderer Künstler und unter dem Zauber der durch Scenerie bedungenen Illusionen, Erfolge zu erringen; doch unendlich höher thürmen sich die Schwierigkeiten auf vor der einfachen Concertsängerin, die dem anspruchvollsten Publicum der Welt gegenüber nur auf die Stimme und den Vortrag bauen kann. Fräulein Carlotta Patti hat triumphirend die Prüfung bestanden und, wenn man dem Volksausspruche trauen darf, nicht Eine Stimme des Tadels gefunden. Die ältesten Opernbesucher erinnern sich nicht, jemals ein so ausserordentliches Organ gehört zu haben.

Die Künstlerin ist nicht einzig, weil sie die Musik der Königin der Nacht zu singen weiss, wie Mozart sie geschrieben, und nicht, weil sie das hohe *f*, *g* und *a* überwindet, weil sie überhaupt auf die höchsten Höhen sich erhebt, deren die menschliche Stimme fähig ist, sondern weil ihr Organ ein Metall bei einer solchen Höhe entwickelt, wie man es bisher noch nicht gefunden, und weil die Sicherheit der Intonirung beispiellos dasteht. — Man kann allerdings eine solche Stimme in der gewöhnlichen Bezeichnung rein und voll nennen, doch ihre Charakteristik liegt in der unbeschreiblichen Weichheit und dem vollkommen ausgeprägten Klange in den höchsten Octaven. Die Reinheit des Gesanges, das Brillante der Coloratur, die Art und Weise, die Scala zu durchlaufen, und die ausserordentliche Fertigkeit stempeln sie zu einem musicalischen Wunder.

Noch ehe die erste Arie: *O luce di questa anima*, aus „Linda" von Donizetti verklang, war der Erfolg schon entschieden. Die Arie der Königin der Nacht aus Mozart's „Zauberflöte" entfesselte aber vollends die Ausbrüche des

Erstaunens und der Begeisterung. Die glockenreine und keineswegs scharfe, sondern weiche und volle Höhe, welche über alle bisher gekannten Sopran-Register hinaus nicht bloss das dreigestrichene *f*, sondern auch noch *g* und *a* mit Leichtigkeit angibt, ist an und für sich wirklich wunderbar; fast mehr aber zeugt noch von einer ganz ausnahmsweisen Naturanlage die Leichtigkeit, womit die Sängerin in dieser höchsten Lage alle Schwierigkeiten überwindet. In der Vereinigung dieser beiden Eigenschaften liegt hauptsächlich der Zauber des Gesanges von Carlotta Patti. Wie sehr sie die Nuancen des Ausdrucks in der Gewalt hat, zeigte besonders auch der Vortrag des Schweizerliedes von Eckert mit der Nachahmung des Echo's.

Es ist dies das zweite Mal, dass an ein europäisches Publicum die Aufforderung ergeht, sich darüber auszusprechen, ob der vor dem americanischen Richterstuhle ertheilte Kunstpreis den gesetzlichen Anforderungen entspreche, und zum zweiten Male haben sich Europa's Kritiker genöthigt gesehen, die transatlantischen Lobeserhebungen — wenn auch vielleicht in nicht so übertriebener Sprache — zu bestätigen.

Fräulein Carlotta Patti überstand als Fremde und Neuling in der englischen Krämer-Metropole die harte Probe, die gespannteste Aufmerksamkeit eines Publicums zu gewinnen, das bereits eine ganze Oper angehört hatte, und liess die ungetheilte Ueberzeugung bei Allen zurück, dass ihre Ansprüche auf einen Triumph in jeder Form Rechtens begründet seien.

Alle nachfolgenden Leistungen des Fräuleins Patti erzielten dasselbe Resultat, nur dass sich die Theilnahme für die neue Sängerin in grösserem Massstabe zu erkennen gab und die Zeichen des Beifalls lauter wurden.

Wir müssen wiederholen, dass ihre persönliche Erscheinung äusserst einnehmend ist; ihre Züge tragen den wahren Typus einer italiänischen Madonna, und den ernsten, würdevollen Ausdruck ihres Antlitzes im Zustande der Ruhe erhöht die Flamme dramatischer Begeisterung, wenn sich solche im Gesange geltend macht.

Die Urtheile der londoner Kritik wiederholen sich in gleich enthusiastischen Ausdrücken in allen Organen und Zeitschriften für Kunst nach jedesmaligem Auftreten der Künstlerin. Seit ihrem ersten Erscheinen vor drei Monaten hat sie in ungefähr sechszig Concerten gesungen, gleichwohl übt sie denselben Zauber, dieselbe Anziehung auf das londoner Publicum aus, ja, sie wird täglich von der öffentlichen Meinung höher und höher getragen. Sie trat zehn Mal im Opernhause auf, sang sechs Mal vor ungefähr 10,000 Menschen im Krystallpalaste, vier Mal in der philharmonischen Gesellschaft und hatte drei Mal die Ehre, zu Hofe geladen zu werden und vor den Herzoginnen von Wellington, von Sutherland und von Buccleuch zu singen. Sie dürfte ihren Ruf als erste jetzt lebende Concertsängerin bereits hier begründet haben. In der zweiten Hälfte des bevorstehenden Winters wird Deutschland Gelegenheit haben, sich über dieses neue Kunst-Phänomen auszusprechen.

Mendelssohn. 1. Ueber Operntexte. 2. Ueber Deutung und Bedeutung von Musikstücken.

1. Von dem zu schreibenden Operntexte wünsche ich vorher ein Scenarium zu sehen, um späteren Schwierigkeiten und ausgebildeten Krankheiten entgegen zu arbeiten. Sind sie ihm angeboren, so ist's am besten, von dem ganzen Kinde zu abstrahiren, welches dann aber noch möglich ist ohne Unannehmlichkeit für alle Theile; sind die Schäden heilbar, so können sie dann noch curirt werden, ohne den ganzen Organismus anzugreifen.

Unbildlich zu sprechen, was mich von der Composition eines Textes abhalten kann und bis jetzt immer abgehalten hat, sind niemals die Verse, die einzelnen Worte, der Ausdruck der Behandlung (wie Sie's auch nennen wollen) gewesen, sondern immer der Gang der Handlung, das dramatische Wesen, die Vorgänge — das Scenarium. Halte ich das nicht für in sich gut und fest bestehend, so wird es nach meiner vollkommenen Ueberzeugung die Musik auch nicht, und das Ganze erfüllt die Ansprüche nicht, die ich nun einmal an ein solches Werk machen muss, obwohl diese freilich von den allgemeinen und denen des Publicums ganz abweichend sein mögen. Indessen nach denen mich zu richten, habe ich doch ein für alle Mal aufgegeben, schon desswegen, weil's unmöglich ist; also muss ich meinem eigenen Gewissen folgen nach wie vor. Aus dem Planche'schen Texte wird bei dem besten Willen von beiden Theilen nicht ein Werk, wie ich mir's wünsche; ich stehe im Begriff, diesen Versuch ebenfalls für einen der vergeblichen zu halten. Ich will lieber gar keine Oper componiren, als eine, die ich von Anfang an selbst für ein mittelmässiges Ding halte; nebenbei könnte ich das auch gar nicht, und wenn Sie mir das ganze Königreich Preussen dafür gäben. Alles dieses und die vielen Unannehmlichkeiten, die nach Beendigung eines Textes entstehen, wenn ich mich wieder nicht dazu getrieben fühle, machen mir's zur Pflicht, lieber Schritt vor Schritt, lieber zu langsam als zu schnell zu gehen, und desshalb habe ich mir's vorgesetzt, ohne über das Scenarium einig zu sein, nicht wieder einen Dichter zu einer so grossen und am Ende vergeblichen Arbeit zu verleiten. Dieses Scenarium mag nun ausführlich oder kurz, detaillirt oder angedeutet sein,

darüber maasse ich mir keine Entscheidung an. Und eben so wenig darüber, ob die Oper in drei, vier oder fünf Acten sein soll; ist sie gut so, wie sie ist, so sind mir acht nicht zu viel und einer nicht zu wenig. Und eben so wenig über das Ballet und nicht Ballet. Nur darüber, ob sie meinem musicalischen und sonstigen Wesen zusagt oder nicht, und das glaube ich eben aus dem Scenarium so gut wie aus dem vollendeten Texte sehen zu können, und auch das ist allerdings für keinen Menschen eine Entscheidung, als für mich persönlich.

2. Es wird so viel über Musik gesprochen und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt, die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, dass sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. — Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloss mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten; auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so missverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen, als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes, und so geht es mir auch mit den Ihrigen. Dies ist aber nicht Ihre Schuld, sondern die Schuld der Worte, die es eben nicht besser können. Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied, wie es dasteht. Und habe ich bei dem einen oder anderen ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinne gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem Einen nicht heisst, was es dem Anderen heisst, weil nur das Lied dem Einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im Anderen, — ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht*).

Resignation, Melancholie, Lob Gottes, Parforce-Jagd — der Eine denkt dabei nicht das, was der Andere; dem Einen ist Resignation, was dem Anderen Melancholie; der Dritte kann sich bei Beiden gar nichts recht Lebhaftes denken. Ja, wenn Einer von Natur ein recht frischer Jäger wäre, dem könnte die Parforce-Jagd und das Lob Gottes ziemlich auf Eines herauskommen, und für den wäre wirklich und wahrhaftig der Hörnerklang auch das rechte Lob Gottes. Wir hörten davon nichts als die Parforce-Jagd, und wenn wir uns mit ihm darüber noch so viel herumstritten, wir kämen nicht weiter. Das Wort bleibt vieldeutig, und die Musik verständen wir beide doch recht.

Wollen Sie das als meine Antwort Ihrer Frage gelten lassen*)? Es ist wenigstens die einzige, die ich zu geben weiss, obgleich es auch nichts als vieldeutige Worte sind.

F. Mendelssohn.

*) Auch Goethe sagt im vierten Theile von Dichtung und Wahrheit: „Denn dass Niemand den Anderen versteht, dass Keiner bei denselben Worten dasselbe, was der Andere, denkt, hatte ich schon allzu deutlich eingesehen."

*) Die Frage war, was einige seiner Lieder ohne Worte bedeuteten.

Zur Kirchenmusik.

Von den Ufern des Rheines in der Schweiz.

Lateinische Messe, kurz und leicht, ausführbar für vier Männerstimmen, bearbeitet von Karl Nehr. Op. 1.

Sechs leichte und kurze Motetten für Tenor I. und II., Bass I. und II., oder für *Cantus Altus, Tenor et Bassus*, von Karl Nehr. Op. 2. Regensburg, Druck und Verlag von Georg Joseph Manz.

Wenn es Sache der Kritik ist, Erzeugnissen, welche den Stempel des Genius, der sorgsamsten und überlegtesten Arbeit, endlich des gründlichsten harmonischen und contrapunktischen Wissens an der Stirn tragen, ihre vollberechtigte Geltung zu verschaffen, so ist es nicht minder ihre strengste Pflicht, Machwerke, welche mit naiver Offenheit eben so sehr Talentlosigkeit wie Unwissenheit zur Schau tragen, in ihrer Armseligkeit darzustellen. Diese Pflicht wird unabweisbar in einer Zeit, in welcher die inneren heiligen Hallen der Kunsttempel einerseits von einem aufgeblähten Dilettantenthum angefüllt, andererseits von den Priestern der Kunst selbst entwürdigt, ja, entweiht werden, — unabweisbar auf einem Gebiete wie das der Kirchenmusik, wo die wenigen edlen Blüthen einer geweihten, begnadeten Muse von Unkraut und Schmarotzerpflanzen vollständig überwuchert zu werden drohen.

Wir können uns die Bemerkung nicht versagen, dass die angezeigten Compositionen, die übrigens nicht von Karl Nehr sind (es ist der Name angenommen), statt eines kirchlichen, andächtigen Eindruckes unwillkürlich nach dem erstmaligen Durchspielen eine Entrüstung und eine Art Trauer bei uns hervorgerufen haben. Es gehört in der That eine unglaubliche Naivetät dazu, mit einer Ausrüstung, die sich auf ein paar schlecht verdaute Reminiscenzen aus den Werken der alten Italiäner und Niederländer und auf die jedem Dilettanten geläufige Kenntniss des musicalischen ABC-Buches beschränkt, kühn als Componist vor die

Schranken der Oeffentlichkeit zu treten. Dazu kommt noch, dass sich von musicalischer Begabung, von auch nur einigem musicalischen Geschmack keine Spur finden lässt. Und so schleppen sich denn diese Fabricate matt und lahm ohne Lebenskraft von einer Note zur anderen mühselig fort; man wird, sollte man je einmal dazu verurtheilt sein, dieselben anhören zu müssen, die Schlussnote jedes Mal mit aufrichtigem Beifalle begrüssen. Das Gesagte ist leicht durch Beispiele zu belegen: so zeigen gleich die Modulationen in dem ersten Abschnitte des *Gloria* recht deutlich, wie der Verfasser es mit Logik und Verwandtschaft der einzelnen Notenschlüsse hält. Dieselben sind folgende: *F-dur, G-dur, E-dur, C-dur, F-dur, H-dur* *)!

Wir könnten von den angezeigten unglücklichen Versuchen eines der zahlreichen Leute, die ihre Kräfte überschätzen, scheiden. Aber es liegen uns noch einige Gedanken auf dem Herzen, welche wir bei dieser Gelegenheit aussprechen zu müssen glauben. In seinem dreizeiligen Vorworte betont der fingirte Herr Nehr, der vor wenigen Jahren noch als Schulgehülfe an den Ufern der Isar wirkte, den kirchlichen Sinn seiner Zusammensetzungen und spricht wiederholt aus, dass sie zum würdigen Preise und zur grösseren Ehre Gottes ein Scherflein sein sollen. Kirchlicher Sinn! Kein Wort wird häufiger gebraucht, „missbraucht“ müssen wir sagen. Unter diesem vagen Begriffe wird Alles eingeschmuggelt, was mit den kirchlichen Textworten verbunden ist, gar erst, wenn es vollends in ganzen und halben Tönen, in $^3/_2$-, $^2/_2$-, $^4/_4$-Tactarten, in Pfundnoten-Manier und in ähnlichen, der alten Schreib- und Satzweise abgelauschten Formen geschrieben oder mit *Cantus-firmus*-Abfällen gespickt oder in dem Stile des „Nacheinander der Stimmen“ angelegt ist. Dass die Meisterwerke der kindlich gläubigen, demüthig und fromm bescheidenen, der Selbst- und Ehrsucht fremden Componisten der goldenen Aera der Kirchenmusik im Sinne der Kirche zur grösseren Ehre Gottes dienten, ist eben so anerkannt, als es gewiss ist, dass die Missgeburten und Nachgeburten unreifer Geister den „würdigen“ Preis Gottes herabwürdigen und die „grössere“ Ehre Gottes verringern. Oder soll Alles und Jedes kirchlich sein und zum würdigen Preise Gottes dienen dürfen und können, was sich selbst so nennt? Soll auf dem Gebiete der Kirchenmusik jeder Schofel hingehen, weil er mit dem kirchlichen Kleide sich umhüllt? Die Wächter der Kirche sind mit Recht eifersüchtig auf die Ehre der Braut Christi bezüglich des Schatzes des Glaubens, der Einheit der Liturgie bis auf die Sprache, das Kleid, die einfachste Bewegung herab. Darf nun die Kirchenmusik in der Kirche allein *exlex* sein? Soll es da allein Jedem freistehen, seine Eier niederzulegen ohne Controle und gleichviel, ob sie faul und übelriechend oder bastardartig sind? Wir wissen zwar, dass Provincial-Synoden-Beschlüsse, Verordnungen u. s. w. bestehen, die auch dieses Gebiet regeln sollen; aber was sollen sie bedeuten im Angesichte der Sündflut von unwürdigen Musik-Novitäten und der unläugbaren Einbürgerung gerade dieser leichten und fasslichen, wenn auch noch so geistlosen Waare, bei der traurigen Thatsache, dass die Chorregenten, Schulmeister, Musiker und leider die Geistlichen selbst fast in der Ueberzahl, sei es aus Mangel an besserer Erkenntniss, oder aus nicht gutem Willen, oder aus Gleichgültigkeit, dem von den Vorstehern der Kirche Gewünschten und Gewollten abgeneigt sind, selbst widerstreben und entgegen arbeiten. Eine Anbahnung zur Abhülfe könnten die jetzt überall auftauchenden kirchlichen Kunstvereine ermöglichen. Wenn nämlich keiner Kirchen-Composition die Zulassung zum Gebrauche in der Kirche während des Gottesdienstes gestattet würde, welche nicht das auf vorausgegangene gründliche Prüfung gestützte Approbat erlangt hätte. Darf doch kein kirchlicher Bau, kein kirchliches Gemälde, keine kirchliche Gewandung, kein kirchliches Buch in die Oeffentlichkeit treten ohne dieses Approbat; warum soll die Kirchenmusik allein zügellos sein? Dass die Beurtheiler gründliche, wissenschaftlich und praktisch durchgebildete, am besten selbst schaffende Componisten, am wenigsten blosse Theoretiker, die oft keinen Accord greifen können, oder studirte Aesthetiker sein müssen, ist eben so selbstverständlich, wie dass gewisse, überall geltende Principien überall den Ausgangspunkt geben müssten sowohl für die in der Kirche zuzulassenden Instrumental- als Vocal-Compositionen. Ein Punkt würde dadurch nebenbei geregelt, der zunächst freilich nur für die Verleger Geltung hätte. Es würde ihnen die Gefahr ferner gerückt, unwürdige Producte durch den Druck zu veröffentlichen; denn es verstände sich von selbst, dass sie, die ja nicht Alles selbst verstehen können, bevor sie ihr Geld in die Schanze schlagen, sich um ein competentes Urtheil umsehen würden, und dies hätte um so grösseren Werth, als die Beurtheiler ihr Urtheil mit eigenem Namen vertreten und gleichsam als officielle, nicht aber als selbst gemachte oder erträumte Autoritäten gelten würden.

*) Der Herr Verfasser bringt mehrere Noten-Beispiele bei, aus denen die Richtigkeit seines Urtheils hervorgeht, für die wir aber bei der geringen Bedeutung des Werkes keinen Raum haben. Die Redaction.

Für Pianoforte.

St. Heller, Drei Lieder ohne Worte. Op. 105. Verlag von J. Rieter-Biedermann. Leipzig und Winterthur.

Es ist unbestritten, dass St. Heller in unserer verschwommenen, einerseits matten und lebensmüden, andererseits ausschweifenden Musik-Epoche eines der wenigen Originale ist, die unbeirrt durch das theils gedankenlose, theils zucht- und regellose Treiben der „Kunstgenossen" ihre eigene kräftige und ungezwungene Natur zur Geltung bringen. Heller's Wirken und Schaffen verdient aber gerade um so mehr Anerkennung, als sich dasselbe auf ein Gebiet concentrirt, das gerade bei seiner immensen Ausdehnung so wenig Gutes und so verschwindend wenig Vortreffliches aufzuweisen hat: ich meine die wahre Salonmusik.

Die zu besprechenden Lieder ohne Worte bieten uns wieder den Beweis, wie fein und gewandt Heller mit den so mannigfachen Formen des modernen Salon-Instrumentes umzuspringen weiss. Wir bewundern eben so sehr die geschmackvolle Anordnung bei der thematischen Behandlung, wie die Mannigfaltigkeit und Eleganz der Begleitung und der Rhythmen. Fügen wir noch bei, dass die drei Tonstücke für nur einiger Maassen geübte Spieler handsam und sangbar sind, so wird es Niemanden Wunder nehmen, wenn wir den anmuthigen Tongedichten grosse Verbreitung, insbesondere unter unseren gebildeteren Dilettanten, wünschen und in Aussicht stellen. Und doch können wir vom Standpunkte des Musikers von Fach aus den Wunsch nicht unterdrücken, der hochgeschätzte Componist möchte hier und da mehr die Innigkeit und Tiefe des Ausdrucks (das echt Cantilenenmässige) als die Gefälligkeit und Leichtigkeit der Form zur Geltung gebracht haben; denn gerade hierin ruht unseres Erachtens der Schwerpunkt des Liedes gegenüber der Salon-Piece im eigentlichen Sinne.

Joachim Raff, *Introduction et Allegro scherzoso.* Op. 87. Am Giessbach, Etude, Op. 88. Vilanella, Op. 89.

Drei Tonstücke, die jedem Clavierspieler Vergnügen machen werden. Die eleganten, ausgeprägten Clavierformen, welche immerbin geübte Hände in Anspruch nehmen, lassen gewählte Gedanken durchblicken und hervortreten. Und ist auch den letzteren hier und da etwas mehr Frische und Ausdruck zu wünschen, so bildet doch jedes dieser Tonstücke ein abgerundetes, befriedigendes Ganzes. „Am Giessbach" und „Vilanella" sind echte Repräsentanten musicalischer Genremalerei und ist denselben in ihrer Art alle Anerkennung zu zollen. Damit aber konnten wir uns nebenbei nicht einverstanden erklären, dass in letzterem Tonstücke mitten in das originelle Treiben der Landleute ein Bündel hohler Clavierphrasen sich eingeschlichen hat, es müsste denn der Componist vielleicht dadurch einige blasirte Städter haben zeichnen wollen, die mit vornehmer Verachtung das rege Leben der Bauern sich ansehen. — Die Ausstattung ist, wie von dem Verleger nicht anders zu erwarten, sehr hübsch. M.

Aus Wiesbaden.

Den 10. September 1863.

Unsere neue evangelische Kirche, an deren Anblick gewiss Jeder, der in den letzten Jahren unsere Welt-Curstadt besucht, sich erfreut hat, erhielt in diesen Tagen ihre neue Orgel. Sie ist das zweihundertste Werk, welches aus der rühmlichst bekannten Werkstatt von Walker in Ludwigsburg hervorgegangen ist, besitzt 53 klingende Stimmen mit drei Manualen, einem Pedal, vier Collectivzügen und einem Crescendozuge für das ganze Werk. Dieselbe in ihrer ganzen Pracht kennen zu lernen, hatten wir am 2. d. Mts. Gelegenheit in einem Kirchen-Concerte, welches Herr Capellmeister Lux aus Mainz, dem gleichfalls die Revision der Orgel übertragen war, vor einem zahlreichen Publicum gab. Mit seiner bekannten Meisterschaft trug Herr Lux vor: Präludium und Fuge *C-moll* von Bach, ein von ihm für Orgel arrangirtes Adagio von Spohr, Variationen von dem vor Kurzem hingeschiedenen Ad. Hesse, dann von seiner eigenen Composition eine Improvisation über „Eine feste Burg" und die durch seine Concerte in Brüssel und Antwerpen berühmt gewordene Phantasie über „*O sanctissima*", deren Ausführung auch hier das Publicum zum grössten Beifall hinriss. Unterstützt wurde das Concert in recht würdiger Weise durch Fräulein Lehmann und Herrn Klein vom Hoftheater, die Herren Arnold und Grimm von der Hofcapelle, durch welche Schubert's *Ave Maria* (mit Harfe), die Bass-Arie aus Paulus (mit Orgel) und die Gounod'sche Meditation über Bach's Präludium (für Violoncello, Harfe und Orgel) zum Vortrage gelangten. Bald nach dem Concerte traf von Mainz die erfreuliche Nachricht ein, dass so eben vom Kaiser von Oesterreich die grosse goldene Medaille für Herrn Lux angelangt sei. Veranlassung zu dieser Auszeichnung hatte die Widmung einer vierstimmigen Messe mit Orchester gegeben, deren wiederholte Aufführung vor Kurzem an des Kaisers Geburtstage durch den Cäcilien-Verein in Mainz Statt gefunden hatte. Dem Vernehmen nach soll dieselbe demnächst in Druck erscheinen. A. H.

Stadttheater in Köln.

Der neue Director des alten oder wenigstens des leider auf der alten Stelle und nach den alten Raumverhältnissen wieder aufgebauten Theaters, Herr Ernst, vortheilhaft

bekannt durch seine Leitung der Bühnen in Würzburg, Mainz u. s. w., hat am 16. d. Mts. die Saison mit der Aufführung des „Wintermärchens“ von Shakespeare nach Dingelstedt's Bearbeitung und mit Flotow's Musik eröffnet. Wenn wir nun auch diese Neuigkeit eigener Art auf unserem Theater, wie das gewöhnlich bei Neuigkeiten hier der Fall, erst ein oder zwei Jahre später zu sehen bekommen haben, als andere Städte, so ist es doch anerkennungswerth, dass sie uns, und zwar in recht hübscher Ausstattung und gelungener Darstellung, gleich zu Anfang des Winters vorgeführt worden ist.

Wir sind keine verzückten Freunde der Shakespeare'schen Lustspiele, begreifen aber auch nicht recht, wie fast alle Berichte über die neue Bearbeitung von dem Wintermärchen als von einem „Lustspiele“ reden können. Wo ist denn in der unvernünftigen Eifersucht eines Königs, dessen durch nichts motivirte Wuth so weit geht, seine Gattin zum Tode zu verurtheilen und sein Kind den wilden Thieren Preis zu geben, etwas Lustiges? Wahrlich nicht. Leider ist aber auch nichts Tragisches darin, denn die Handlung der ganzen ersten Hälfte des Drama's ist eine Quälerei, welche einen widrigen Eindruck macht. Den Leontes mit Othello zusammenzustellen, ist ein ganz unglücklicher Versuch; es ist schwer zu erklären, wie ein Kunstrichter, ja, überhaupt nur ein gebildeter Mensch darauf kommen kann, einen Tollen, der von Hause aus als solcher hingestellt wird und auf Alles mit roher Faust blind losschlägt, mit einem grossen und edlen Charakter, in dessen reine Seele das Gift der Eifersucht nach und nach gegossen wird und dessen Leidenschaft vor unseren Augen sich allmählich bis zur Zertrümmerung seines eigenen Glückes furchtbar wachsend entwickelt (wie uns ihn der Dichter in seinem Othello darstellt), zu vergleichen! Die Handlung im Wintermärchen bricht nach den ersten Acten eben so unmotivirt ab, wie sie begonnen hat, ein Schäferspiel tritt dazwischen, dessen Entwicklung aber auch wieder aufgegeben wird, um der Versöhnung und Wiedervereinigung des Leontes mit Hermione, als dem Hauptinhalte des letzten Actes, Platz zu machen. Nein, in die Lobpreisung dieses Schauspiels als des Werkes eines gereiften Meisters können wir nicht einstimmen. Das macht uns aber natürlich nicht blind gegen die einzelnen Schönheiten und gegen das dramatische Leben, das auch hier, wie überall bei Shakespeare, in vielen Scenen durchbricht.

Dingelstedt's Bearbeitung sucht mit Geschicklichkeit und meistens mit Glück das Unzusammenhangende des in zwei ganz verschiedene Handlungen zerfallenden Stückes möglichst zu verdecken, den Mangel an harmonischer Einheit auszugleichen. Wir möchten aber doch nicht wünschen, dass seine Vereinigung des recitirenden Schauspiels mit den Elementen des Melodrama's, des Ballets und sogar der Pantomime durch die Musik ihre Nachahmer fände. Wunderlicher Weise hat sich Flotow in der Ouverture nur an den Titel — dessen Wahl übrigens auch durch keine Auslegerkünste gerechtfertigt werden kann — gehalten; das Wort „Märchen“ verleitete ihn zu einer unglücklichen Nachahmung des Hauptmotivs des Allegro in Mendelssohn's Sommernachtstraum-Ouverture. Da in diesem Wintermärchen von duftigen Geistern und Elfen und phantastisch berauschendem Spuk aber gar nicht die Rede ist, sondern Alles so real oder handgreiflich hergeht, dass sogar eine Niederkunft, das Schreien des neugeborenen Kindes und das kleine Wesen selbst mitspielen, so ist diese Ouverture ein grosser Missgriff. Eine Introduction von pathetischem Charakter, wie ihn die Handlung der ersten Acte trägt, und ein Zwischensatz von pastoraler oder idyllischer Färbung würde angemessener gewesen sein. Im Uebrigen hat die Musik manche gefällige, aber auch gar süssliche Melodieen in den mancherlei Soli der Violine, des Violoncells u. s. w., auch ein paar hübsche Orchestersätze *alla* Marcia, allein kein einziges bedeutendes Motiv. Wahrhaft störend, weil ganz unmotivirt, war uns oft das plötzliche Eintreten eines Stückchens Musik nach echt französisch-melodramatischer Weise, während allerdings manche Stellen, z. B. die pantomimische Scene der Wiederbelebung der Hermione, ohne Musik gar nicht zu denken sind. Das Publicum nahm die Vorstellung übrigens sehr günstig auf; trotzdem war die Wiederholung am folgenden Tage schlecht besucht.

Von Opern hat die neue Gesellschaft Kreutzer's „Nachtlager“ und Meyerbeer's „Hugenotten“ — letztere bei überfülltem Hause — gegeben und durch beide Vorstellungen Erwartungen auf gute Aufführungen erregt und zum Theil schon befriedigt. Wir werden späterhin darauf zurückkommen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Frau Charlotte Birch-Pfeiffer erhielt vom Herzoge von Coburg-Gotha ein prachtvolles und kostbares Armband, in welchem unter geschmackvoller Verzierung die Verdienst-Medaille des Ernestinischen Hauses enthalten ist.

Frankfurt a. M. Die deutsche Bühne, der der Tod in jüngster Zeit zwei vielversprechende Talente in Ida Pellet und Adele Garsó-Galster entriss, sah wiederum eine Künstlerin scheiden durch das Ableben unserer berühmten und beliebten Caroline Lindner, welche indess zufolge ihrer Lebensjahre und ihrer vor einigen Jahren eingetretenen Pensionirung wenigstens schon das Ende ihrer theatralischen Laufbahn hinter sich hatte. Sie war eine Künstlerin der guten alten Schule und so mit ganzer Seele Schauspielerin, dass sie diesen ihren Beruf, der sie auf die höchste Höhe der Kunst hob, nicht mit dem der Gattin und Mutter theilen und dadurch beein-

trächtigen wollte: ein glänzender Beweis ihres reinen Kunststrebens. Sie blieb stets unvermählt. Dass aber ihr Name in Deutschland so selten erklang, dass sie fast nie unter den Koryphäen der deutschen Schauspielkunst genannt wurde, daran war ihre übergrosse Bescheidenheit schuld, welche nichts wusste von dem Reclamenwesen der Zeit, und der grosse Heimatstrich, der sie verhinderte, bei anderen Bühnen als der hiesigen Engagement oder auch nur Gastrollen anzunehmen. Das theatralische Virtuosenthum war ihr gänzlich fremd. Jetzt ist Caroline Lindner todt. — In letzter Zeit war sie von schweren Leiden heimgesucht, denen sie am 12. September, einen Tag vor zurückgelegtem 66. Lebensjahre, erlag. Ihr Leichenbegängniss zeugte von der grossen Theilnahme, deren die verblichene Künstlerin sich erfreute. Am Grabe der Geschiedenen erhöhten Orchester- und Chor-Mitglieder die Feier durch ihre Mitwirkung. Auffallend musste es jedoch sein, dass am Grabe weder der fungirende katholische Geistliche, noch einer der anwesenden Künstler oder Freunde der Verewigten einen Nachruf widmete.

Kassel. Am 13. September, Morgens nach 11 Uhr, wurde die irdische Hülle der weiland Hofschauspielerin Frau Garsé-Galster zur letzten Ruhestätte getragen, von einem langen Zuge Leidtragender geleitet. Am Eingange des Friedhofes empfingen die Damen des kurfürstlichen Hoftheaters den Leichen-Conduct, nahmen den Sarg in ihre Mitte und führten ihn durch eine unabsehbare Menschenmenge an das Grab, an welchem Herr Pfarrer Weipert in einer ergreifenden Rede die Verdienste der früh Verschiedenen als Künstlerin, als Gattin und Mutter hervorhob. Die vom Regisseur Häser für Männerchor und vom Hof-Capellmeister Reiss für gemischten Chor mit Harmonie-Begleitung componirten Gesänge trugen wesentlich zur gehobenen Stimmung der Todtenfeier bei. Möge die kühle Erde, geschmückt mit der Masse von Blumen und Lorberkränzen, ihr leicht werden!

Breslau. Kaum hat sich die Gruft über den irdischen Resten Hesse's geschlossen, so hat der Tod schon ein neues Opfer gefordert. Der zweite Organist zu St. Elisabeth, Gustav Klose, geboren 1821 zu Langenbielau, ist im Vollbesitz männlicher Kraft plötzlich verschieden. Ein vortrefflicher Orgelspieler, ein tüchtiger Lehrer, der beste Accompagnist, eine durch und durch musicalische Natur, war er eben so achtungswerth als Mensch, wie als Freund.

Am 4. September fand in Dresden zur Feier der Rückkehr des Königs vom Fürsten-Congresse in Frankfurt und zum Besten der Armen ein Concert der k. musicalischen Capelle Statt. Nach der vortrefflichen Executirung der Weber'schen Jubel-Ouverture unter Leitung des Capellmeisters Krebs folgte Mendelssohn's „Lobgesang" für Solostimmen, Chor und Orchester. Die Soli wurden von Frau Bürde-Ney, Fräulein Reiss und Herrn Schnorr von Carolsfeld gesungen, bei den Chören wirkten die Dreyssig'sche Sing-Akademie und der Singchor der Kreuzschule mit. Capellmeister Rietz dirigirte die Aufführung dieses Werkes mit bekannter Meisterschaft. Den Schluss bildete Beethoven's herrliche *C-moll*-Sinfonie, dirigirt von Capellmeister Krebs.

Ende August fand auf dem Oybin bei Zittau in Sachsen eine von den Gesangvereinen von Bautzen, Löbau, Zittau, Reichenberg, Seifhennersdorf, Spitzkunnersdorf und Olbersdorf veranstaltete Musik-Aufführung Statt, deren Ertrag zur Errichtung eines Marschner-Denkmals verwandt werden soll. Es war ein ausserordentlich zahlreiches Publicum versammelt und die Stimmung war eine äusserst gehobene. Dem Könige von Sachsen, dem Kaiser von Oesterreich und dem Herzog von Coburg wurden stürmische Hochs gebracht.

Wien. Frau Therese Marschner, Wittwe von Heinrich Marschner, eine geborene Wienerin, ist jetzt in ihrer Vaterstadt als Gesanglehrerin am Conservatorium der Musik angestellt. Nach dem Tode Marschner's trieb es die Wittwe in die Heimat zurück, der sie nun bleibend angehört. Sie übernahm im November 1862 die Leitung einer Gesangs-Abtheilung im Conservatorium und trat am 24. Juli mit ihren Schülerinnen die erste öffentliche Prüfung an, zu welcher sie das glücklichste Programm zusammenstellte. Mit feinem Tact und künstlerischem Geschmack ist dem rein lyrischen, so wie dem romantischen Elemente Raum gegeben, dazu der Oper hinreichend gedacht, und endlich auch der heiteren Tonmuse, welcher man in der Schule beinahe gar nicht begegnet, ein Plätzchen angewiesen. Die Professoren im wiener Conservatorium wählen ihre Schüler nicht: sie bekommen den Thon, den sie zu kneten haben, in die Hand. Frau Marschner übernahm ein Häuflein Stimmen wild, ruppig, darunter auch unbildungsfähige, die sich denn auch beim Examen nicht verläugnet haben. Dennoch führte unsere Meisterin vier Stimmen vor, an welchen sie ihre Schule trefflich erweisen konnte. Das Wirken der Frau Marschner hier an einem Kunst-Institute wird jeden, dem es mit dem Gesange Ernst, mit Beruhigung, ja, Freude erfüllen, zumal da das Verfahren, wie in Wien mit Gesangschülern umgesprungen wird, unverantwortlich zu nennen ist.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 40. **KÖLN, 3. October 1863.** **XI. Jahrgang.**

Geschichte der Musik.

I.

Die Werke über die gesammte Geschichte der Musik folgen in unseren Tagen schnell auf einander. Ausser mehreren übersichtlichen, compendienartigen Büchern, die nach Brendel's „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich in Vorlesungen" erschienen sind, wohin z. B. (aber von sehr ungleichem Werthe) Dr. Joseph Schlüter's „Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung" (Leipzig, bei W. Engelmann, 1863), eine recht verdienstliche und auf gesundem Urtheil begründete Arbeit, Paul Frank's „Handbüchlein (!) der Geschichte der Tonkunst", eine werthlose Compilation, und andere gehören, trat Aug. Wilh. Ambros mit einer ausführlichen „Geschichte der Musik" auf (Breslau, 1862, bei Leuckart-Sander), deren erster Band von 547 Seiten gross 8. nur erst die Entwicklung der Musik in der antiken Welt enthält und sich vorzugsweise mit der Musik der Griechen in eingehender Weise beschäftigt*).

Gegenwärtig liegt uns der erste Band eines neuen Werkes über denselben Gegenstand vor:

> Allgemeine Geschichte der Musik von August Reissmann. Mit zahlreichen, in den Text gedruckten Noten-Beispielen und Zeichnungen (?), so wie 59 vollständigen Tonstücken. München, bei Friedr. Bruckmann. 1863. I. (V und 292 S. gr. 8. und 51 Seiten Noten-Beilagen.)

Dieser durch splendiden Text- und Notendruck sich empfehlende Band enthält ausser dem Vorworte und der Einleitung das erste und zweite Buch des ganzen Werkes, das auf drei Bände berechnet ist. Bei der Geschichte der vorchristlichen Musik hält sich der Verfasser, dessen historische Monographie: „Das deutsche Lied" (Kassel, 1861), wir im Jahrgang X, 1862, in Nr. 9 dieser Blätter besprochen haben, im Gegensatz zu Ambros nicht auf; die vier Capitel, die er der Musik der Chinesen und Inder, der Aegypter, der Hebräer, der Griechen widmet, umfassen nur 66 Seiten. Wir meinen, er habe vollkommen recht daran gethan, da auf diesem Boden doch wenig oder gar nichts Neues zu holen und die Wiederholungen des Alten unerquicklich sind.

Mit Seite 67 beginnt das zweite Buch, welches „die Tonkunst unter dem Einflusse des Christenthums" in sechs Capiteln nach folgender Eintheilung behandelt: 1. Der gregorianische *Cantus planus.* 2. Der gregorianische Kirchengesang erzeugt weltliche Weisen. 3. Die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit. 4. Die Schule der Niederländer. 5. Die Schule der Venezianer. 6. Die römische Schule. Dann folgt schon für diesen Band, was sehr zweckmässig ist, ein Namen- und Sach-Register und acht Tonstücke (51 Seiten), Kirchengesänge von Jac. Hobrecht, Josquin des Prés (*Osanna* und das bedeutende *Ave Maria*), Adrian Willaert, Cyprian de Rore, Palestrina (*Iste confessor*), nebst einer sehr interessanten Orgel-Toccata (11 Seiten) von Claudio Merulo (1532—1604). Diese, wie alle Noten-Beispiele, sind durchweg in den neueren Schlüsseln, d. h. im Violin- und Bassschlüssel, gegeben, worüber wir mit dem Verfasser nicht weiter rechten wollen. Dem Dilettanten wird diese Notation freilich willkommener sein, der Musiker würde wenigstens den Alt- und Tenorschlüssel für die Mittelstimmen beibehalten zu sehen wünschen.

Ueber die Grundsätze, welche Herrn Reissmann bei Abfassung seines Buches leiteten, spricht er sich folgender Maassen aus (Vorwort S. III):

„Ich ging bei meiner Darstellung der Entwickelungs-Geschichte der Musik von dem Gesichtspunkte aus, dass eine Geschichte der Musik nichts Anderes sein kann, als

*) Siehe die Anzeige desselben in der Niederrheinischen Musik-Zeitung, Jahrgang IX, 1861, Nr. 51, ferner Jahrgang X, 1862, Nr. 9.

eine Geschichte des Tones. Der Historiker hat zu zeigen, wie und unter welchen Bedingungen der Ton emportreibt. Er hat die Experimente zu verfolgen, welche mit den gewonnenen Tönen vom speculirenden Menschengeiste angestellt werden, um sie zu ordnen, ihrer Natur nach in Systeme zu bringen und die Gesetze zu ergründen, unter welchen sie sich zu plastischen Gebilden zusammenfügen; und hat endlich nachzuweisen, wie ihn dann ganze Völker und einzelne hervorragende Heroen einzelner Jahrhunderte zum bildsamen Material machen, in welchem das gesammte Leben ihres Innern für alle Zeit zu unmittelbarer Erscheinung kommt. Er hat hier nicht nur den Geist zu entziffern, der die verschiedenen Formen des Tones und der Töne erstehen liess, sondern er hat auch die Nothwendigkeit der bestimmten Formen nachzuweisen, indem er sie gewisser Maassen aufs Neue construirt. Die chronologische Anordnung dieser Untersuchungen wird dann ein treues Abbild des pragmatischen Zusammenhanges der ganzen Entwickelungsgeschichte sein.

„In diesem Plane liegt zugleich eine gewiss vortheilhafte Beschränkung. Zunächst mussten alle Völker ausgeschlossen bleiben, die an dem ganzen Processe keinen Antheil nehmen, wie Araber, Japanesen u. s. w.; ferner durfte ich die Musikgeschichte der einzelnen Völker überall nur so weit führen, als sie wirklich Antheil an der ganzen Entwickelung haben. Die Geschichte ist ja kein Herbarium, das jedes Product der grossen Entwickelung aufnimmt. Aus demselben Grunde musste ich auch an allen kleinen Meistern, die nur zeitlich Bedeutung haben, vorübergehen.

„In diesem Plane ist endlich selbstverständlich begründet, dass ich meine bereits früher geübte Methode, dem Formellen der Entwickelung mein Haupt-Augenmerk zuzuwenden, hier noch weit entschiedener in Anwendung bringen musste. Voraussichtlich wird mich daher der Vorwurf, „„an der grauen Theorie grösseres Gefallen zu finden, wie an den Früchten von dem immergrünen Baume des Lebens““, von den Hypergenialen noch härter treffen, als früher, ein Vorwurf, den ich indess nur als ein feines Lob betrachten muss.“

Wenn diese Erklärung über die leitenden Ansichten des Verfassers auch nicht gerade scharfe Begriffs-Bestimmungen ausdrückt, so kann man ihr doch im Kern der Sache beistimmen, und dass die Geschichte der Musik hauptsächlich die Geschichte der Entwickelung ihrer Formen sei, ist richtig. Jedenfalls sind die Formen das Greifbare, an dessen Werden, bei der Unbestimmbarkeit des Tones und seiner Erscheinungen an und für sich, der Historiker sich halten muss, wenn er nicht den Boden unter seinen Füssen verlieren will. Aus ihnen den Geist nachzuweisen, der sie geschaffen und vervollkommnet, und der die vervollkommneten mit dem eigentlichen Tonleben erfüllt, ist dann die zweite, freilich schwierigere Aufgabe des Geschichtschreibers der Musik.

Die Art und Weise, wie der Verfasser beide Aufgaben zu lösen strebt, wollen wir an dem Abschnitt über Palestrina zeigen, welcher ausserdem bei der gegenwärtigen Bewegung in der katholischen Kirche in Bezug auf den Kunstgesang von besonderem Interesse ist.

„Während die alten Schulen immer von der Melodie durch die Nachahmungs-Formen zur Harmonie zu gelangen suchten, schlägt die neue Schule (die römische) den entgegengesetzten Weg ein. Sie betrachtet die Harmonie als ein fertiges Material, das durch die canonischen Formen in Fluss gebracht wird und aus welchem sie nun charakteristische Tongebilde gestaltet. Wir haben allerdings kein bestimmtes Zeugniss, allein die Werke des Hauptvertreters dieser Richtung, Palestrina's, wie seines Meisters Goudimel, bezeugen es hinlänglich. Nur so war es möglich, die canonischen Formen mit solcher Consequenz und dennoch mit harmonischer Reinheit und Pracht darzustellen, während alle früheren Contrapunktisten in der Regel das Eine nur auf Kosten des Anderen berücksichtigen. Goudimel's Hauptwerk, die *Psaumes mis en rimes françoises, par Clém. Marot et Théod. Bèze, mises en musique à 4 parties par Claude Goudimel, 1607* (Goudimel endete sein Leben in Paris in der Blutnacht 1572, 24. August), werden noch heute in der reformirten Kirche, und zwar auch in Deutschland, nach der im Versmaass des Originals gehaltenen deutschen Uebersetzung von Ambr. Lobwasser gesungen. Auch in den evangelischen Kirchengesang gingen einzelne über. Sie sind durchaus harmonisch nach unserer Choralweise gehalten und geben den besten Beweis für die oben ausgesprochene Behauptung über die neue Weise der Musik-Praxis. Nicht minder sind seine *Chansons spirituelles*, Paris, 1555, wie *La Fleur des chansons*, Lyon, 1574, vorwiegend harmonisch gehalten, und der Meister enthält sich aller canonischen Formen derartig, dass ihm Baini in seiner mehrfach erwähnten Schrift über Palestrina die Kenntniss derselben absprechen möchte. Dass er sie gekannt und gelehrt haben musste, beweisen schlagend seine Schüler, unter ihnen namentlich Palestrina.

„Giovanni Pierluigi da Palestrina, gewöhnlich nur Palestrina oder auch Prænestinus genannt, ist in der kleinen Stadt Palestrina, dem alten Praeneste, im Jahre 1524 geboren und ging in einem Alter von sechszehn Jahren, im Jahre 1540, nach Rom, um sich dort bei einem der zahlreichen, besonders fremden Meister (Spanier, Franzosen und Niederländer) in der Musik aus-

zubilden, und genoss hier, wie bereits angeführt, den Unterricht Goudimel's an der so genannten *Capella Giulia*, welche Papst Julius II. 1513 gestiftet hatte, um darin Sänger zu erziehen. Schon 1551 wurde er bei der vaticanischen Basilika von St. Peter als *magister puerorum* und später als *magister capellae* angestellt. Sein erstes Werk, ein Band Messen, erschien im Jahre 1554, und sie erwarben ihm die Achtung der Kunstkenner und die Gunst des Papstes Julius III. so, dass ihn dieser, obgleich er nicht Geistlicher war, als Sänger in die päpstliche Capelle aufnahm. Wenige Monate darauf starb indess Papst Julius III., und auch sein Nachfolger, Marcellus II., welcher unserem Meister gleichfalls sehr gewogen war, starb schon nach einer Regierung von 21 Tagen. Der nun folgende Papst nahm Anstoss daran, dass unter den päpstlichen Sängern einige nicht geistlichen Standes und sogar verehelicht waren, und so wurden sie denn mit einer spärlichen Pension entlassen. Auch Palestrina war verheirathet und sah sich drückenden Nahrungssorgen ausgesetzt, als der Ruf an die eben erledigte Stelle eines Capellmeisters an S. Giovanni im Lateran an ihn erging. Er verwaltete dieses Amt, das nur mit geringem Gehalt versehen war, treu und ausdauernd sechs Jahre, nach welcher Zeit (1561) er die etwas einträglichere Stelle an S. Maria Maggiore erhielt. Während der Zeit schrieb er neben Anderem die berühmten Improperien, die am Charfreitage 1560 in der genannten Kirche zum ersten Male aufgeführt wurden und einen ungeheuren Eindruck machten; und sie werden noch bis heute in der päpstlichen Capelle am Charfreitage gesungen.

„Hiermit eigentlich schon beginnt seine neue Schule; seine weltgeschichtliche Bedeutung indess erst mit dem Jahre 1565, in welchem er die Kirchenmusik vor harten Concilien-Verordnungen schützte. Wir geben dieses Ereigniss nach dem mehrmals angeführten Buche Baini's über Palestrina. Die dem entgegenstehenden anderweitigen Erzählungen, dass z. B. das Verbot der Kirchenmusik bereits beschlossen war und dass Papst Marcellus durch einzelne Cardinäle vermocht wurde, die Ausfertigung der Bulle zu verschieben, bis Se. Heiligkeit eine Messe von dem jungen Palestrina gehört haben würde, und dass der Papst dadurch wirklich bestimmt worden sei, das Verbot zu unterlassen, sind von dem oben angeführten gelehrten und fleissigen Biographen Palestrina's, dem Capellmeister am Lateran, Baini, vollständig widerlegt.

„Auf dem Concilium zu Trient, das sich nach einer zehnjährigen Vertagung 1562 wieder versammelte, kam auch die schon mehrere Jahrhunderte für nöthig erachtete, vielfach erstrebte Reinigung der Kirchenmusik zur Sprache. Wo der Dilettantismus über Musik zu Gericht sitzt, wird er sich immer gegen die künstliche Musik, welche auch noch an andere Sinne als das blosse Ohr appellirt, erklären. So ist es, wie zu allen Zeiten, auch hier gewesen. Viele der geistlichen Herren hörten in den künstlichen contrapunktischen Formeln nichts weiter als ein Geplärr. Dabei wollen wir nicht verkennen, dass die verschiedenen Schulen, die wir bisher betrachteten, Manches in ihre Praxis mit aufgenommen hatten, was dem geläuterten Geschmack oder der kirchlichen Gesinnung nicht mehr zusagen konnte. Hörte man auch die profanen Lieder-Melodieen, welche einzelne Meister ihren Messen zu Grunde legten, schwerlich heraus, weil sie in einer Mittelstimme lagen und von einem reichen Contrapunkte umspielt waren, und unterschieden sie sich auch im Grunde noch wenig von den heiligen Weisen der Kirche, so musste doch schon der Name des Liedes, der sogar auf die heilige Messe überging, Vielen ein Gräuel sein, und hiergegen eiferten die geistlichen Herren denn auch zunächst mit Erfolg.

„Mit grösserem Eifer noch wandten sie sich indess gegen die contrapunktischen Formen, und die gesammte Figuralmusik wäre beinahe ihrem Eifer erlegen, wenn nicht die Ablegaten eine Schutzrede für sie gehalten und Kaiser Ferdinand I. durch seinen Gesandten die geistlichen Väter etwas milder gestimmt hätte. So wurde nur beschlossen, die Verbesserung der Kirchenmusik dem Schlusse des Concils zu überlassen, und der Papst ernannte 1565 eine Commission von acht Cardinälen, welche wiederum acht Mitglieder der Capelle zu ihren Berathungen hinzuzogen. Eine Vereinigung darüber, dass Messen über weltliche Lieder nicht mehr gesungen werden sollten, war bald herbeigeführt.

„Schwieriger wurde natürlich die Berathung über jenen zweiten Punkt, die canonischen Formen betreffend. Die Cardinäle verlangten unausgesetzte Verständlichkeit und Deutlichkeit des Textes, und dem widersprachen die Sänger, indem sie anführten, dass solches nicht möglich sei, und der Musik die Nachahmungsformen nehmen, hiesse sie ganz vernichten. Nach langen Verhandlungen über diesen Punkt kam man endlich überein, den Versuch mit einem kirchlichen Tonstücke einfachen Stils zu machen. Palestrina, an dessen Improperien und sechsstimmige Messen mehrmals während der Verhandlung erinnert worden war, erhielt den Auftrag und schrieb im Sinne und Geiste desselben drei Messen, von welchen namentlich die dritte, die er später mit einigen anderen in einem Bande dem Könige von Spanien, Philipp II., im Jahre 1567 unter dem Titel: *Missa Papae Marcelli*, dedicirte, den Beifall des heiligen Vaters erhielt. Er legte ihr diesen Titel zum dankbaren Andenken an seinen Gönner, den Papst Marcellus II., bei. Die Messen erregten allgemeine Bewunderung, und jene Commission erkannte die Aufgabe als vollkommen

gelöst an. Palestrina wurde zum Compositor der päpstlichen Capelle ernannt mit einem höheren Einkommen. 1571, nach Animuccia's (gleichfalls aus der Schule Goudimel's) Tode, trat er wieder in das früher aufgegebene Amt eines Capellmeisters an St. Peter und eröffnete um dieselbe Zeit mit seinem Freunde Giov. Mar. Nanini zu Rom die berühmte Musikschule, aus welcher eine so grosse Menge vortrefflicher Tonsetzer hervorging, und die dann von einem Neffen und Schüler Nanini's, Bernardino Nanini, fortgeführt wurde. Er starb nach einem überaus thatenreichen siebenzigjährigen Leben 1594, nachdem er noch das Jahr vorher von dem Cardinal-Diakon Aldobrandini zum Concert-Director ernannt worden war. Eine bedeutende Anzahl seiner Werke wurde erst nach seinem Tode von seinem Sohne Igino herausgegeben.

„Nach Baini's Verzeichniss sind an gedruckten und ungedruckten Werken vorhanden: vierzehn Bücher Messen zu vier, fünf und sechs Stimmen, ein Buch achtstimmige Messen, zehn Bücher vier- und fünfstimmige Motetten, ein Buch Offertorien, drei Bücher Litaneien, ein Buch Hymnen für alle Feste des Jahres, ein Buch Magnificat für fünf und sechs Stimmen und ein Buch für acht Stimmen, drei Bücher Lamentationen, zwei Bücher Madrigale für vier und zwei für fünf Stimmen; ausserdem noch einzelne Motetten und Madrigale, die in Sammlungen veröffentlicht wurden.

„Jener erste Band, der 1554 erschien, enthält in der ersten Auflage die vier Messen: *Ecce sacerdos magnus — O regem coeli — Virtute magna — Gabriel Archangelus* und *Ad coenam agni providi*. Der dritten Auflage fügte er eine fünfstimmige Seelenmesse über Melodieen des gregorianischen Gesanges und die sechsstimmige Messe *Sine nomine* bei. Sie gehören sämmtlich zu dem bedeutsamsten, was die alten Schulen zu erzeugen im Stande waren, ohne indess eine entscheidende Richtung schon nach der neuen einzuschlagen.

„Viel bedeutsamer schon treten die *Improperia*, welche im Jahre 1560 am Charfreitage das erste Mal gesungen wurden, hervor. Sie werden antiphonisch in zwei Wechselchören ausgeführt, und zwar in der Weise, dass jede Verszeile mehrstimmig zwar, doch eintönig auf einem Accorde liegen bleibend ausgeführt wird, und nur der Schluss der einzelnen Zeilen wird, wie dort vom Liturgen durch einen melodischen, hier durch einen harmonischen Tropus ausgezeichnet. An die Stelle des einzelnen Tones ist somit der Accord getreten, und dieses neue Verhältniss bildet von jetzt an den Ausgangspunkt der ganzen Musik-Praxis.

„Diese Improperien liefern den Beweis, wie tief Palestrina die Macht der harmonischen Fortschreitungen in Dreiklängen erkannt hatte, und wie er zugleich die Nothwendigkeit der Auflösung in rhythmische und melodische Motive einsah. Jene sind meist dem Sprach-Accent abgelauscht, und ihnen gegenüber machen sich dann die breiteren Gestaltungen bedeutsamer Worte ausserordentlich geltend, wie das *Responde mihi* gegen das *Aut in quo contristavi te?* oder das *Ægypti* gegen das *Quia eduxi te de terra.* Diese bezeichneten Stellen heben sich aber nothwendig auch harmonisch und melodisch bedeutsamer heraus, indem sie sich zwar in fest und sicher ausgeprägten, aber in lebendigem Figurenwerke aufgelösten Accorden darstellen. Und wie hoch bedeutsam charakteristisch sind einzelne Stellen trotz ihrer Einfachheit schon geführt, z. B. das *Salvatori tuo* in den Bässen!

„Die Lamentationen sind ihnen am nächsten verwandt. Die Lamentationen, die Klagelieder Jeremiä, wurden schon früh in der Matutine, den letzten drei Tagen der Charwoche gesungen, und zwar ebenfalls einstimmig in dem Psalmentone. Mit dem immer entschiedeneren Hervordrängen der Harmonie als selbständige Macht gegenüber der Melodie des gregorianischen Hymnus wurde auch das Bedürfniss rege, diese eintönige Recitation harmonisch auszustatten, und wir finden schon von Stephan Mahu die Lamentationen harmonisirt. In den Kirchen Roms waren bis auf Palestrina die Lamentationen von Elz. Genet, genannt Carpentrasso, im Gebrauch, und ausser diesen hatte man auch Lamentationen von Zarlino, D. N. Vincentino, Animuccia und Anderen; allein sie waren eben nur harmonisirte Psalmenweisen, nicht aber aus dem innersten Organismus der Harmonie heraus krystallisirte; solche schuf erst Palestrina, weil er sich eben schon viel tiefer in den Organismus hineingelebt hatte, als jene. Palestrina schrieb schon für S. Giovanni im Lateran, während er dort Capellmeister war, Lamentationen, und sie sind mit den späteren nahe verwandt. Er componirte die erste Lamentation des *Matutino delle tenebre* für zwei Soprane, einen Contra-Alt und einen Tenor, und das *Jerusalem* fünfstimmig, indem ein Bass hinzutritt. Im Februar des Jahres 1587 übergab er diese Composition dem Decan des Collegiums, P. Bartolomucci. Man ordnete alsbald eine Probe an, die so günstigen Erfolg hatte, dass die Lamentationen sofort für den Dienst in der päpstlichen Capelle angenommen wurden. Sie unterscheiden sich von jenen Improperien durch ihre mehr künstlerische Ausprägung der Accorde. Diese erscheinen schon nicht mehr nur in ihrer mehr sinnlichen Existenz, sondern vielmehr melodisch und in Imitationen aufgelöst. Hier tritt schon vollständig jenes veränderte Verhältniss der gesammten Musik-Praxis zu Tage. Während früher die einzelnen Stimmen sich melodisch zu entfalten und zu Accorden zu verbinden streben, lösen jetzt die einzelnen Stimmen die Accordmassen auf, und darin beruht ihre veränderte Wirkung. Früher war

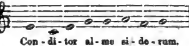
das mehr flüchtige melodische Element vorwiegend, jetzt tritt das mehr macht- und glanzvolle harmonische in den Vordergrund, und die sich auf dem Grunde dieser neuen Musik-Anschauungsweise erhebenden Tongebilde gewinnen dadurch die staunenswerthe Grossartigkeit ihrer Construction und das Geheimnissvolle, wunderbar Prächtige ihrer Wirkung. Dies beweisen zunächst die Hymnen von Palestrina.

„Der Meister behandelt sie äusserlich zunächst, wie z. B. Orlandus Lassus schon die Psalmen und die Motetten, indem er die einzelnen Strophen als besondere Abschnitte componirt, und indem er ihnen die Hymnen-Melodieen des gregorianischen Gesanges zu Grunde legt, erhalten sie ein gewisses äusseres Band. Dem in der Noten-Beilage mitgetheilten Hymnus liegt die alte Tonweise „*Iste confessor*“ zu Grunde. Die ganze erste Strophe scheint nur angeregt von dem dort mitgetheilten *Cantus firmus*, und er ist mehr bestimmt, die Tonart im Sinne und Geiste desselben festzustellen; die Erfindung der Motive für die canonische Arbeit, wie diese selbst, wird entschieden von ihm beherrscht, bis er endlich im zweiten Theile dieses Satzes selbst auftritt (*Ad sacrum cuius*) als vierstimmiger Canon und zu einem zweiten, sich daranschliessenden das Motiv liefert. Weiterhin tritt ein Motiv der ersten Hälfte dieses Satzes auf, und der ganze Satz schliesst in *g*—ionisch.

„Der dritte Satz wird fünfstimmig, und zwar erscheint der *Cantus firmus* wiederum canonisch eingeführt mit einem reich figurirten Contrapunkt.

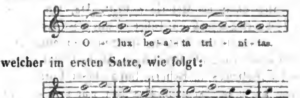
„Palestrina hat über denselben *Cantus firmus* auch eine Messe geschrieben, welche unter demselben Namen „*Iste confessor*“ erschienen ist.

„Eine wunderbare Fülle eigenthümlicher Gestaltungen erwuchs unter der Hand unseres Meisters aus dem *Cantus firmus:*



„Zur ersten Abtheilung verwendet er nur den Schluss *gafg* als Motiv, und zwar in der versetzten ionischen Tonart, während im weiteren Verlauf die phrygische Tonart immer bestimmter hervortritt. Es ist gerade dieser Satz ein neuer Beleg für die feinsinnige Weise und den grossartigen Reichthum der Harmonieen, in welchen sich dem Meister sofort der Hymnus umsetzt und in welchen ihm die Tonart sich darstellt. Die zweite Strophe behandelt Palestrina fünfstimmig in der phrygischen Tonart, und zwar gelten jetzt die ersten sechs Töne als leitender Gesang. Der letzte Satz endlich, das *Laus, honor, virtus, gloria,* wird sechsstimmig. Der *Cantus firmus* wird zwei- und dreistimmig, natürlich immer in canonischer Weise, durchgeführt und mit einem reich figurirten Contrapunkt. Auch die Bearbeitung des ersten Satzes klingt mit hinein, und am Schlusse wird die Hymnus-Melodie, durch alle Stimmen vertheilt, nochmals zu grosser, prachtvoller Wirkung eingeführt.

„Der Hymnus: *In Sabbatus,* zeigt eine eigenthümliche Umgestaltung des *Cantus firmus*:



welcher im ersten Satze, wie folgt:

und im nächsten in folgender Gestalt als Motiv verwandt wird:



„Die nächste Verwandtschaft mit seinen Hymnen haben seine Messen. Auch hier legt er den einzelnen Sätzen meist einen bestimmten *Cantus firmus* zu Grunde, aber er behandelt ihn hier meist viel künstlicher und energischer, als dort. In seinen ersten Messen finden wir noch alle die Kunststücke der niederländischen Schule wieder. Er mischt in ihnen nicht nur verschiedene Texte, wie jene, sondern auch verschiedene Zeitmaasse, Tempi und Prolationi. So singt in der ersten Messe eine Stimme die Worte und Töne der Antiphone: *Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis placuit Deo et inventus est iustus.* Im *Agnus* haben Sopran und Contra-Alt gleichzeitig das *Tempus perfectum minor,* der Tenor das *Tempus perfectum maior* und der Bass das *Tempus imperfectum.* Im *Dona nobis pacem* wechseln die *Hemiola minora* mit dem *Tempus minus imperfectum.*

„Auch noch in jenen bereits erwähnten drei Messen, durch welche er die geistlichen Herren den Figuralgesängen wiederum geneigter machte, verschmähte er nicht ganz jene Künste. So ist die Messe über *l'Homme armé* so geschrieben, dass sie sowohl im geraden wie ungeraden Tacte gesungen werden kann. Vielleicht darf man indess annehmen, dass sie, obgleich erst 1570 veröffentlicht, schon früher von unserem Meister gesetzt wurde. Wie er aller Künsteleien der alten Schule Herr war, beweist er ja auch schlagend in jenem Offertorium: *Tribularer si nescirem,* in dem eine Mittelstimme ein Thema (*Pes*) wie bei Josquin von sieben zu sieben Pausen fünf Mal um eine Stufe aufsteigend, dann eben so wieder absteigend singt und im zweiten Theile dieses Spiel in derselben Ordnung wiederholt, während die anderen Stimmen mancherlei canonische Sätze darüber ausführen.

„In seiner ganzen Grösse kommt übrigens in der That der eigentliche Palestrina-Stil, wie wir ihn bereits früher hinreichend kennzeichneten, in der *Missa Papae Marcelli* zur Darstellung. So fest und sicher ausgeprägte Harmonieen hatte man vorher kaum in den Lamentationen geschrieben, und dabei sind die Stimmen doch auch wiederum so selbständig geführt, dass kein Accord eigentlich in seiner Massigkeit als Materie auftritt. Da, wo er den Accord nicht umgehen kann, führt er ihn meistens in der Weise des allmählichen Eintritts der Stimmen ein. Wir begegnen keinem eigentlichen Canon, aber die hohe Meisterschaft Palestrina's in Beherrschung dieser Formen ist aus jedem Tacte zu erkennen. Das aber war ja nothwendig die letzte Consequenz dieses ganzen Verfahrens. Wohl haben jene Formen ihre tiefsinnige Bedeutung; das *plures ex una* ist, abgesehen von aller mystischen Deutung, die entsprechendste Formel für Beseelung und Gliederung der Massen; die canonischen Formen sind desshalb die grössten, weil sie neben einer strengen Einheit die tiefste und mannigfaltigste Charakteristik zulassen. Freilich, ehe der künstliche Contrapunkt zu dieser höchsten Bedeutung gelangte, mussten vorher einige andere Bedingungen erfüllt werden, welche wir im nächsten Buche einer näheren Besprechung unterwerfen, und desshalb erscheinen auch hier die Formen immer mehr noch als Typen, in welchen sich der Strom der religiösen Empfindung ergiesst. Allein sie haben zugleich jene meisterliche Beherrschung des einfachen Contrapunktes ermöglicht, welcher die Harmonie in ein künstlich verschlungenes Gewebe von durchaus selbständigen Stimmen auflöst. Es kann dies nicht als der höchste künstlerische, aber als der entschieden treffendste und charakteristischste Stil hingestellt werden. Jede einzelne Stimme verfolgt ihren eigenen Weg zur Darstellung der Harmonie nach ihrer eigenen Individualität, und alle einigen sich in der festgeformten Harmonie. Die Accorde sind gewisser Maassen die Säulen, über und zwischen denen die Melodie ihre Bogen schlägt. Hiedurch schliesst Palestrina die ganze alte Musik-Praxis ab, denn ihr Bestreben ging von jenen ersten Versuchen, zu organisiren, dahin, Harmonie und Melodie zu untrennbarer Einheit in einander zu arbeiten. Jene sollte diese sättigen und kräftigen und mit einem wunderwirkenden Schmucke auszieren, und diese wiederum dann jene aus der naturalistischen Existenz der in gewissem Sinne immer doch rohen Materie erheben zu einem schön geformten Kunstgebilde, und dadurch in die höhere Sphäre des Ideals. Palestrina beginnt mit jenen Lamentationen, die er schon 1559 während seiner lateranensischen Thätigkeit schrieb, die letzten Consequenzen zu ziehen, und beendigte diese Mission eigentlich schon in jenen Messen, namentlich der genannten *Missa Papae Marcelli.* In seinen Motetten und den Madrigalen dagegen macht sich daneben jenes neue Element geltend, das schon fast ein halbes Jahrhundert in der Kunstgeschichte sich wirksam zu erweisen beginnt, wenn auch noch ausserhalb der Kirche, und zwar namentlich in Deutschland, das eigentliche rhythmische Element. In den Motetten und namentlich in den Madrigalen macht es sich bei Palestrina in einer Zusammenfassung zu rhythmischen Figuren und deren Anordnung zu wirklichen Tongruppen geltend. Die einzelne Stimme folgt nicht mehr nur dem Zuge, zu contrapunktiren oder die Harmonie klangvoller herauszubilden, sondern vielmehr schon dem mehr künstlerischen, dies auch in einer gewissen ebenmässigen Anordnung zu thun. Wir können, wie wiederholt ausgesprochen, diesen ganzen Verlauf hier nur andeuten und gedenken im nächsten Bande, wo der ganze rhythmische Process zu verfolgen sein wird, auf diese Motetten und Madrigale zurückzukommen."

Der Sangeskönig Hiarne, oder das Tyrfingsschwert.

Grosse romantische Oper in vier Acten von W. Grothe.
Musik von Heinrich Marschner.

Zum ersten Male den 13. September aufgeführt im städtischen Theater in Frankfurt am Main*).

Die Direction des frankfurter Theaters hat sich durch die erste Aufführung dieses nachgelassenen Werkes eines so hochverdienten und wahrhaft, nicht bloss dem Namen nach, deutschen Meisters unstreitig ein grosses Verdienst erworben, und wir danken dem Zufalle, der uns am Tage der ersten Wiederholung nach Frankfurt führte, wo wir von der Ankündigung dieser interessanten Novität höchlich überrascht und natürlich entschlossen waren, der Aufführung beizuwohnen.

Wir wollen vorerst einen kurzen Abriss des Sujets geben, ehe wir von dem musicalischen Theile der Oper sprechen. Der erste Act beginnt mit einem Chor der Va-

*) Auch wir sind, wie der Verfasser des obigen Artikels, von der Aufführung des Hiarne in Frankfurt überrascht worden, und entnehmen desshalb seinen Bericht der „Süddeutschen Musik-Zeitung" vom 21. September. Der Ansicht aber über Wagner's Einfluss auf Marschner's Musik in dieser Oper müssen wir entschieden entgegentreten, denn die Oper, deren Text zum Theil nach unserem Rathe geändert worden ist, kennen wir recht gut aus der Partitur, und von Wagner'schem Stil ist die Musik himmelweit entfernt, sowohl was Inhalt als Form betrifft. Uebrigens widerspricht sich der Verfasser selbst in auffallender Weise, indem er erst behauptet, es gebe in dieser Oper keine Musikstücke (Arien, Duette u. s. w.) in üblicher Form, und nachher selbst zwei Cavatinen und eine Arie hervorhebt, denen er noch das schöne Duett am Schlusse des ersten Actes zwischen Hiarne und Asloga hätte zufügen können. L. B.

sallen **Hiarne's**, welcher selbst Vasall der Krone Dänemarks ist und wegen seiner Kühnheit, mit der er um die Liebe der Prinzessin **Asloga**, Tochter des Königs **Frotho**, warb, von diesem vom Hofe verbannt, jetzt trauernd auf seinem Schlosse weilt. Die Vasallen fordern den greisen Barden Hiarne's auf, seine Lieder erklingen zu lassen; doch weigert sich dieser und will nur für Hiarne, den König der Sänger, seine Saiten rühren. Da tritt Hiarne herein, traurig und düster, und wird von dem Sänger ermahnt, zu den Waffen zu greifen und in lustiger Fehde sich eine andere Dirne zu erobern. Erzürnt weist Hiarne ihn zurück; da erschallt draussen Trompetenklang, der die Ankunft **Biörn's**, des Waffengenossen Hiarne's, verkündet, und freudig begrüssen sich die beiden Freunde. Biörn bringt die freudige Nachricht, dass König Frotho todt und Asloga somit frei und Herrin ihrer Hand ist, da ihr Bruder **Friedebrand**, Frotho's einziger Sohn, schon vor Jahren einen Seezug unternommen hatte, von dem er nicht zurückkehrte und allgemein als todt betrauert wurde. Doch **Uller**, der Oheim Asloga's, will nun ihre Hand und mit dieser die Krone des Reiches an sich reissen, und der **Thing** der Vasallen ist wohl geneigt, sie ihm zu gewähren; schlägt Asloga Uller's Hand aus, so muss sie das Königshaus verlassen und sich als Priesterin im Tempel Balder's von der Welt zurückziehen.

Hiarne, durch diese Botschaft zur Verzweiflung getrieben, fasst den Entschluss, den Geist seines Ahnherrn **Stoccadur** anzurufen und das von ihm ins Grab genommene Schwert, den **Tyrfing**, welches seinen Besitzer unüberwindlich macht, zu erbitten, um so dem dämonischen Zauber, mit welchem Uller ausgerüstet sein soll, siegreich zu begegnen. Ende des ersten Actes. Der Ahn Hiarne's erscheint auf seinen Ruf und übergibt ihm den Tyrfing mit den warnenden Worten, dass dieses Schwert jederzeit den Sieg bringe im Kampfe für das Recht; doch wird es aus Eigennutz oder gegen das Recht gezogen, so bringt es dem Verderben, der es führt. Nun tritt Hiarne, von Asloga sehnsüchtig erwartet, kühn am Hofe auf und nennt sie seine Braut. Uller, der ihn mit dem Schwerte bekämpfen will, flieht beim Anblicke des Zauberschwertes, und die Vasallen begrüssen Hiarne jubelnd als ihren König und Gemahl der Asloga. Ende des zweiten Actes. Im dritten Acte erscheint Uller in einer Felsschlucht und ruft die Dämonen der Unterwelt zu seiner Hülfe an; doch diese verhöhnen ihn und rühmen ihm die unbesiegbare Zauberkraft des Tyrfing. Da naht **Gottron**, Uller's getreuer Vasalle, mit der Nachricht, dass **Friedebrand**, der todtgeglaubte Königssohn, unvermuthet mit seiner Kriegerschar gelandet und bereit sei, sich seine Krone von Hiarne wieder zu erobern. Uller fasst neuerdings Hoffnung, die Hand Asloga's zu gewinnen. Hiarne fordert die widerstrebenden Vasallen zum Kampfe gegen ihren rechtmässigen Herrn auf, und diese folgen endlich seinem Rufe, da Asloga das Wiedererscheinen ihres längst verschollenen Bruders für eine Erfindung Uller's erklärt.

Die Schlacht zwischen Friedebrand und Hiarne entscheidet sich zu Gunsten des Ersteren, da der Tyrfing, gegen den rechtmässigen Kronerben gezogen, nur Schrecken in Hiarne's eigener Brust verbreitet, und dieser flieht, das Zauberschwert von sich werfend, von dem Schlachtfelde. Friedebrand zieht als König in sein Schloss ein, und umgeben von seinen Vasallen lässt er Gnade verkünden für jeden, der um Gnade bitten würde. Da naht sich Hiarne in der Maske eines alten Barden und bittet, ein Lied vor dem Könige singen zu dürfen. Er singt die Geschichte seiner Liebe, seiner Verbannung und seines Sieges über Uller, der ihm Asloga's Hand gewann, und schliesslich in Demuth vor dem Könige sich beugend, gelobt er ihm Treue und fleht um seine Verzeihung und um den ungestörten Besitz seiner Gattin Asloga. Uller, der auf dem Schlachtfelde den Tyrfing gefunden hatte, stürzt nun mit dieser Waffe auf Hiarne los, allein das Schwert wird ihm zum Fluche in der eigenen Hand, und unter dem Hohngeschrei der unsichtbaren Geister versinkt Uller in einem Flammenmeere. Hiarne überreicht den Tyrfing dem Könige, der allein würdig sei, ihn zu tragen, und dieser bestätigt den Bund seiner Schwester mit Hiarne, womit das Ganze schliesst.

Was nun **Marschner's** Musik zu diesem Opernbuche betrifft, so fällt vor Allem der auffallende Einfluss auf, den Richard Wagner's Werke auf den Componisten ausübten. Nirgends eine in bisher üblicher Weise geformte, regelrecht gegliederte Arie oder ein Duett, sondern die Lehre von der endlosen Melodie häufig praktisch angewandt. Dasselbe Durchcomponiren des Textes, wie bei Wagner, fast ohne Wiederholungen; nur hier und da ein paar Worte zum Zwecke besonderer Betonung wiederholt; nur die Chöre machen eine Ausnahme, sie sind durchweg in der bekannten strammen und schwungvollen Weise Marschner's durchcomponirt. Doch nicht nur in den Formen, sondern auch in der Instrumentirung ist der Einfluss Wagner's unverkennbar, so dass dieselbe häufig von einem Glanze und einer Helle und Klarheit ist, die wir in anderen Marschner'schen Opern, z. B. Vampyr, häufig vermisst haben. (!) Hat nun auch Marschner in Bezug auf die Form sich entschieden zu den bekannten Wagner'schen Principien hingeneigt, so ist dies doch nicht unbedingt und mit Aufopferung seiner eigenen Individualität geschehen, und der reiche Quell der Erfindung ist ihm in derselben Weise und nicht minder ergiebig geflossen, als sonst, wenn seinem Laufe auch eine veränderte Richtung gegeben wurde. Vor Allem

erkennen wir unseren alten Marschner in den prächtigen Chören, wie z. B. gleich in der ersten Scene des ersten Actes, im Finale des zweiten Actes, im Finale des dritten Actes, dem Kriegerchor im vierten Acte und dem reizenden Elfenchor im zweiten Acte. Von interessanter Factur ist die Erscheinung des Geistes Stoccadur, so wie auch eine Cavatine der Asloga im ersten Acte, eine Arie des Hiarne im vierten Acte, das unendlich frische und lebensvolle Finale des zweiten Actes, so wie das Finale des vierten Actes und das demselben vorhergehende Ensemble, ferner Asloga's schöne Cavatine im vierten Acte und die originelle Erzählung des als Sänger verkleideten Hiarne besonders hervorzuheben sind.

Was die Aufführung betrifft, so konnte man mit derselben in jeder Beziehung zufrieden sein, sowohl was die Leistungen der Solisten, als auch, was Chöre und Orchester und das ganze Ensemble überhaupt betrifft, welch letzteres durchaus nichts zu wünschen übrig liess. Das treffliche Orchester, das so viele ausgezeichnete Kräfte zählt, zeigte schon in der interessant gearbeiteten Ouverture, dass es unter Ignaz Lachner's bewährter Führung gewiss nichts an seinem alten Ruhme einbüssen wird, und so können wir denn nicht umhin, schliesslich zu constatiren, dass die ganze Aufführung, welche der Direction und dem Personale der frankfurter Oper zur hohen Ehre gereicht, uns einen durchaus befriedigenden Eindruck hinterlassen hat. Mögen die Bühnen Deutschlands dem dankenswerthen Beispiele Frankfurts folgen und sich selbst ehren, indem sie das letzte, das nachgelassene Werk eines unserer vorzüglichsten deutschen Opern-Componisten recht bald in würdiger Weise dem deutschen Publicum vorführen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Die wiener Sing-Akademie begann ihre wöchentlichen Uebungen Montag den 28. September im Musikvereins-Saale. In den vier Concerten dieser Gesellschaft sollen zur Aufführung kommen: „Weihnachts-Oratorium“ und Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniss“ von Bach, „Acis und Galathea“, Pastorale von Händel, „Requiem für Mignon“, und „Des Sängers Fluch“ von Schumann, ferner eine Anzahl Vocalchöre von Gabrieli, Schütz, Eccard und Anderen. Dirigent ist bekanntlich der neugewählte Chormeister J. Brahms. Wir betonen absichtlich das Wort „neugewählt“ gegenüber der officiellen „Einladung“ der Sing-Akademie, in welcher es heisst: „Es ist dem Comite gelungen, eine der ersten Kunst-Celebritäten, Herrn Johannes Brahms, als Chormeister der wiener Sing-Akademie zu gewinnen.“ Diese Behauptung ist unrichtig, indem Herr Brahms bekanntlich trotz dem Comite, welches einen anderen Candidaten vorgeschlagen und wärmstens befürwortet hatte, von der General-Versammlung gewählt worden ist. — Graf Kuefstein, im vorigen Winter Vorstand der Sing-Akademie, ist von diesem Posten zurückgetreten. Als Vorstand-Stellvertreter fungirt Herr Dr. Egger. (W. Recens.)

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 41. KÖLN, 10. October 1863. XI. Jahrgang.

Das zweite Musikfest zu München.

I.

Schon im Jahre 1855 veranstaltete die musicalische Akademie, unter der Leitung des auch als Tondichter, besonders durch seine anmuthigen Compositionen der Märchen „Dornröschen", „Rübezahl" und „Undine" bekannten Barons von Perfall, in Verbindung mit dem General-Musik-Director Franz Lachner, durch ihre für die Sache begeisterten Vorstands-Mitglieder ein Musikfest. Damals, wie jetzt, wurde der nach dem Muster des Industrie-Palastes in London erbaute Glas-Palast, der auch hier der Allgemeinen Kunst- und Gewerbe-Ausstellung gedient hatte, zu dem Feste benutzt, und Haydn's „Schöpfung" erklang in seinen Räumen als würdiges Werk der Einweihung einer neuen musicalischen Aera für das ganze südliche Deutschland. Denn seit den grossen Aufführungen in Wien zur Zeit Haydn's und Beethoven's hatte man, so viel uns bekannt, in neuerer Zeit nur einmal in Zweibrücken den glücklichen Versuch gemacht, die norddeutschen Musikfeste auch nach dem Süden zu verpflanzen. Allerdings bildeten die ausführenden Kräfte, die man 1855 in München vereinigt hatte, noch nicht die imposanten Massen, die uns diesmal mit Erstaunen und Begeisterung erfüllt haben; allein der Erfolg that auf erfreulichste Weise die Lebensfähigkeit der Musikfeste im Süden dar, verscheuchte jede Furcht vor lähmender Gleichgültigkeit von Seiten des Publicums und ermuthigte die Akademie zur Veranstaltung des gegenwärtigen zweiten Festes. In sehr richtiger Würdigung der Bedeutung der Musikfeste für die Aufrechthaltung und Belebung des Kunstsinnes bei der Masse der Gebildeten, erweiterte sie jedoch den Kreis des Fest-Ausschusses durch Zuziehung von Kunstfreunden aus verschiedenen Ständen, um dadurch das Ganze als ein mehr und mehr von dem kunstliebenden Theile der Bevölkerung getragenes Unternehmen hinzustellen und so eine sichere Begründung regelmässig wiederkehrender Musikfeste anzubahnen. Nach dem überwältigenden Eindrucke der Ausführungen durch künstlerisch tüchtige Kräfte in Massen, wie sie wohl noch bei keinem Musikfeste in Deutschland vereinigt gewesen sind, zweifeln wir nicht, dass dieser Wunsch in Erfüllung gehen und das münchener Fest „das Wiegenfest künftiger süddeutscher Musikfeste" werden wird.

Der ungeheure Raum im Glas-Palaste war durch einen starken Vorhang, der die eine Hälfte des Langschiffes da, wo es das Querschiff trifft, von diesem und der anderen Hälfte abschloss, verkürzt; dennoch bildete dieser begränzte Raum mit seinen beiden über einander hinlaufenden Galerieen immer noch einen Saal, der an 10- — 15,000 Menschen bequem fassen konnte und in dem, einschliesslich der Mitwirkenden, auch 5- — 6000 anwesend waren, welche der leider schon seit Freitag herabgiessende Regen nicht gehindert hatte, zu erscheinen. An der Spitze der Zuhörer bemerkten wir den König Ludwig, der nie fehlt, wo es gilt, eine Kunstleistung anzuerkennen und zu ermuthigen, und den Prinzen Adalbert.

Die Tonbühne erhob sich am Ende des Langschiffes stufenförmig empor, gekrönt von der Orgel, einem Werke des Orgelbauers Jos. Frosch, welches besonders in seinen weichen Registern bei Begleitung der Recitative und stellenweise der Sologesänge sehr schön wirkte, in den Chören hingegen für die gewaltigen Massen in Orchester und Chor hätte kräftiger durchdringen können. Was im Uebrigen den Klang überhaupt betrifft, so zeigten sich die Raum-Verhältnisse, welche natürlich ausserhalb aller akustischen Berechnung entstanden waren, doch recht günstig dafür, wiewohl freilich nicht gleich vortheilhaft an allen Punkten; namentlich war die so genannte *Galerie noble* keineswegs ersten Ranges für den Klang, der in der Arena des Palastes und vor Allem auf der zweiten (höchsten) Galerie ein wahrhaft pompöser und besonders für das

Orchester ein mächtiger und dabei klar in seinen verschiedenen Factoren zu unterscheidender war.

Der Chor bestand den Anmeldungen nach aus zwölfhundert Mitgliedern; unter den Anwesenden mochten immerhin tausend wirklich singende Sängerinnen und Sänger sein. Der Sopran war entschieden am stärksten und mit den frischesten Stimmen besetzt; seine Einsätze und seine präcise Ausführung der prächtigen Chöre und Doppelchöre in Händel's „Israel in Aegypten" waren höchst lobenswerth. Doch gab hierin der Alt und auch der Männerchor nichts nach, jedoch hatte man den Eindruck vom Ganzen, den auch ein markiger Einsatz der Vorgeiger und der ersten Violinen in einem grossen Orchester macht. Eine gewisse Lahmheit des Angriffes, wie man sie oft auch bei sonst ganz guten Chorpersonalen hört, war hier nicht zu bemerken; doch dürfen wir nicht verschweigen, dass mit den hiesigen und auswärtigen Dilettanten-Vereinen auch der königliche Hofcapellen-Chor und der Hoftheater-Chor mitwirkten. Die Ausbreitung des so zahlreich besetzten Orchesters — 100 Violinen, 40 Violen, 30 (nach dem Buche, in der That aber 38) Violoncelle, 30 Contrabässe, 8 Flöten, 6 Oboen und 6 Clarinetten, 8 Fagotte, 12 Hörner, 6 Trompeten, 6 Posaunen und zwei Paar Pauken —, was zusammen eine Masse von 265 Instrumentalisten bildete, hatte die Aufstellung des Chors etwas beeinträchtigt, indem namentlich die Tenoristen auf der einen, die Bassisten auf der anderen Seite des Orchesters zwei lange, verhältnissmässig schmale Reihen bildeten, welche durch die ganze Breite des Orchesters von einander getrennt und nicht terrassenförmig hoch genug gestellt waren. Trotzdem zeigte sich bei Stellen, wo das Orchester schwieg oder nicht überreich instrumentirt war, auch die Kraft des Männerchors, besonders der Bässe.

Das Concert begann den 27. September um eilf Uhr Vormittags aus dem Grunde, weil der Glaspalast nicht erleuchtet werden kann und weil an demselben Abende, was bis jetzt wohl bei einem Musikfeste unerhört gewesen, im königlichen Hoftheater noch eine Oper, und zwar Mozart's „Don Juan", zur Aufführung kam.

Das Programm bildeten Beethoven's *Sinfonia eroica* und Händel's „Israel in Aegypten". Die Ausführung der Sinfonie war, Alles in Allem genommen, der Glanzpunkt des ersten Festtages; wir waren etwas ungläubig, ob die Menge die Wirkung — künstlerisch genommen — vergrössern, und noch mehr, ob sie die Präcision und den feineren Ausdruck, den diese herrliche Tondichtung verlangt, erreichen würde. Allein der Erfolg hat uns mit den Massen-Aufführungen ausgesöhnt. Mit Ausnahme der gleichen Viertel in den Contrabässen im Scherzo, welche allerdings trotz des sehr richtig genommenen und keineswegs übertriebenen Tempo's zuweilen ein wenig in einander schwammen, kam Alles vortrefflich deutlich heraus, und oft mit wahrhaft erschütternder Wahrheit. In den *ff*-Kraftstellen machte das kolossale und von der ersten Violine bis zum Contrabass überaus tüchtige Geigen-Quartett die Bläser, das Blech nicht ausgenommen, fast todt, möchten wir sagen, — ein Fall, der noch nie da gewesen, da es sonst gewöhnlich umgekehrt ist; wenigstens mögen die Leser aus dieser Hyperbel schliessen, dass die Klangvermählung der beiden Orchestermassen eine vollständige und gar herrliche war. Die Fortissimo's im Trauermarsche, der Anritt der schweren Reiterscharen in den Bässen nach dem gewaltigen *As* und das Fugato machten eine ganz unbeschreibliche Wirkung. Hätten doch Berlioz, Ulibischeff und Andere, die nicht begreifen können, was dieses Fugato in dem Marsche soll, zugegen sein können, sie wüssten auf einmal, woran sie wären! Und wie schmetterten im Trio des Scherzo's die zwölf Hörner den steigenden Siegesgesang heraus! Da wusste ein Jeder, dass hier das heroische Element wieder mit strahlendem Glanze zum Vorschein kommt.

Was Vortrag und Ausdruck betrifft, so war auch im Einzelnen die Wirkung des Verständnisses und der Anleitung zu geistvoller Lebendigmachung der Partitur, wie sie bei einem Meister wie Franz Lachner vorauszusetzen, überall bemerkbar. Das *piano* und *forte*, der Schatten und das Licht im Tongemälde, wurden genau nach der Forderung des Componisten wiedergegeben, eben so das Anwachsen und Abnehmen der Tonwellen, die Sforzato's und sehr präcis auch die schroffen Abbrüche des Fortissimo mit unmittelbar darauf folgendem Piano. Der Ausdruck wurde allerdings in vielen Stellen durch die Massen unterstützt, ja, in manchen kam er vorzugsweise durch diese zur vollen Geltung; so haben wir z. B. in der Coda des ersten Allegro's, da, wo die Bässe das Thema nach den Hörnern und ersten Violinen im Crescendo einsetzen und dann (beim Eintritt desselben in den Trompeten und Holz-Blas-Instrumenten) die Violin-Figur mit den aufsteigenden Sechszehnteln und den im Staccato absteigenden Achteln aufnehmen, diese Figur noch niemals durch das gesammte Geschmetter der Bläser und das Rauschen der Violinen so prächtig — „lustig", würde Mendelssohn gesagt haben — durchgehört, wie hier von den 60 Bässen, 30 Violen und 6 Fagotten gegen 100 Violinen und die ganze Heermusik der Pauken und Bläser. Merkwürdig war aber, dass unter denselben Verhältnissen im Scherzo die Imitation der Bässe beim Eintritt des *ff* nicht so vollständig deutlich durchklang. Die Wirkung der Massen im Trauermarsch haben wir schon erwähnt; aber auch die zarten, klagend melodischen Stellen wurden vortrefflich ausge-

führt, und neben den trefflichen Blas-Instrumenten müssen wir auch der Pauken gedenken, die von schönem, vollen (nicht parisisch und belgisch rasselnden) Tone waren und sehr geschickt behandelt wurden.

Nach so lauter und aufrichtiger Bewunderung des Geleisteten wird der hochverehrte Herr Dirigent es nicht missdeuten, wenn wir uns mit dem Tempo des *Poco Andante* im Finale der Eroica nicht einverstanden erklären und es als viel zu langsam genommen bezeichnen müssen. Im Adagio-Tempo tritt es zu sehr aus dem Charakter des Ganzen heraus, das zweite Motiv des Thema's in den abbrechenden Sechszehnteln der Oboe und ersten Violine (über den Triolen der Solo-Clarinette) erscheint alsdann gar zu zerstückt, die Gegenbewegung der ungeraden Triolen im Bass zu den geraden Sechszehnteln der Clarinetten und des ersten Horns im Fortissimo vermählen sich nicht so gut (es gab auch hier einen kleinen Ruck gegen die Egalität in den letzteren), und endlich ist die Vorschrift Beethoven's: *poco Andante* (und in den Clavier-Variationen Op. 35: *Andante con moto*), ausdrücklich dagegen. (Vergl. unsere Abhandlung: Ueber den Vortrag der *Sinfonia eroica*, Jahrg. 1862, Art. IV. in Nr. 36).

Nach der glänzenden Eröffnung des ersten Fest-Concertes durch die heroische Sinfonie kam Händel's Oratorium: „Israel in Aegypten", zur Aufführung. Die Wahl desselben war an und für sich durch die Trefflichkeit des Werkes gerechtfertigt, dann aber auch vorzüglich dadurch, dass die grossen Massen, über die man zu verfügen hatte, bei den zahlreichen Chören in diesem Oratorium am besten zur Geltung zu bringen waren. Von der gewaltigen Wirkung dieser Massen haben wir schon gesprochen. Sie entwickelte sich zunächst mächtig bei dem Einsatze des Doppelchors: „Er sprach das Wort", wuchs mit der steigenden Zuversicht und mit dem ehrenden Applaus, der übrigens, seltsam genug, erst nach dem Chor: „Aber mit seinem Volke zog er dahin", laut wurde, und entfaltete dann in Verbindung mit Orchester und Orgel seine vollen, breiten Schwingen in dem prachtvollen Tongemälde: „Ich will singen meinem Gott", wo die Klangwogen sich so über einander thürmen, dass die Phantasie zu sehen glaubt, wie die Wellen über „Ross und Reiter" zusammenschlagen. Das majestätische Vorspiel zu dem Adagio, welches diesen Chor einleitet, wurde mit solcher Kraft und so scharf accentuirtem Rhythmus von den zweihundert Saiten-Instrumenten ausgeführt, dass man wirklich sagen konnte: „Das hört alles Volk und ist erstaunt!"

Die Sologesänge im „Israel" waren nur mit einheimischen, am königlichen Hoftheater angestellten Künstlern besetzt. Frau Diez, eine zwar schon längst rühmlich bekannte, aber nicht bloss desshalb von Kennern geschätzte Sängerin, befriedigte auch diejenigen, die sie zum ersten Male hörten, durch immer noch frisch klingende Höhe und Ausgiebigkeit der Stimme und durch bis zur Kühnheit gehende musicalische Zuversicht. Fräulein v. Edelsberg ist im Besitze einer sehr schönen, vollen Altstimme, welche auch durch die weiten Räume wohltönend hinklang; ihr Vortrag war einfach und in so fern dem oratorischen Stil angemessen; jedoch hätte er auch für diesen etwas mehr Farbe haben können. Der Tenor ist nur wenig beschäftigt; Herr Heinrich sang aber die Recitative recht gut. Das bekannte Bass-Duett, von den Herren Kindermann und Bausewein gesungen, rief, wie gewöhnlich, rauschenden Beifall hervor, wie denn überhaupt bei dem zweiten Theile des Werkes das Publicum sich dankbarer zeigte, als beim ersten.

Den Stamm des Chors bildeten, wie wir hörten, hauptsächlich die hiesigen Kräfte: die Akademie, der Oratorien-Verein, die Sänger-Genossenschaft, die Chöre der Hof-Capelle und der Hof-Oper und mehrere Dilettanten, welche bei den glücklicher Weise für die Tonkunst hier fortdauernden und eifrig gepflegten Aufführungen musicalischer Messen u. s. w. in den Kirchen sich in grosser Anzahl stets fort- und heranbilden. Zu dem Orchester waren auch von auswärts tüchtige Künstler herbeigezogen, z. B. von Prag Prof. Mildner mit eilf Instrumentalisten, von Aachen die Gebrüder Wenigmann, von Mannheim Koning und Kündinger, von Paris Müller (Violoncellist), von Frankfurt Sachar (Contrabassist), von Oldenburg Engel u. s. w. Mit münchener Künstlern waren, ausser dem tüchtigen Geigen-Quartett, die sämmtlichen ersten Stimmen der Blas-Instrumente besetzt, meist vorzüglich gut, wobei wir nur an Bärmann's Clarinette erinnern wollen.

Am Abende desselben Tages (den 27. September) zeigte sich das Hoftheater in seinem Glanze. Nachdem das frühere Gebäude im Jahre 1823 dem Schicksale aller Theater, einem zerstörenden Brande, verfallen war, erstand der jetzige Prachtbau aus der Asche wie ein Phönix, und schon im zweiten Jahre darauf war er nach den Plänen des Architekten Fischer vollendet. Durch ein hohes, mit acht korinthischen Säulen geziertes Portal tritt man in die weiten inneren Räume dieses grössten Theaters in Deutschland, denn es fasst 2500 Zuschauer, und die Bühne ist 100 Fuss breit und 190 Fuss tief. Man gab Mozart's „Don Juan" ohne die Recitative, was wir eben nicht für einen so entsetzlichen Missgriff halten, wie manche Kunstrichter (denn wo Mozart sie musicalisch wirksam haben wollte, da hat er sie auch ausgeschrieben und mit dem ganzen Orchester begleitet); aber man gab ihn auch mit der alten, schlechtesten Uebersetzung des Textes, mit de-

ren Abschaffung endlich die Hoftheater wenigstens vorangehen sollten. Frau Dustmann aus Wien gab die Donna Anna, oder vielmehr sie war jene Anna voll edlen Feuers und hochtragischer Leidenschaft in Gesang und Spiel, wie sie Mozart sich gedacht hat, wie seine Töne sie unwiderleglich fordern, nicht wie ästhetisirende Schöngeister das reine, keusche Bild zur Caricatur herabzerren möchten. An dieser herrlichen Schöpfung des Mozart'schen Genius hat sich Hoffmann wahrhaft versündigt. Da Frau Dustmann in den beiden grossen Fest-Aufführungen im Glas-Palaste nicht mitwirkte, sondern nur in dem dritten Concerte sang, so war es für die Festbesucher um so mehr eine grosse Befriedigung, sie im Theater hören zu können. Das Haus war denn auch brechend voll, und Applaus und Hervorruf folgten jedem Abgange der grossen dramatischen Sängerin. Herr Kindermann ist immer noch ein guter Don Giovanni, und die sonore Stimme wirkt besonders in den Ensembles schön. Dass Frau Diez die Elvira sang, die man oft auch auf guten Bühnen vernachlässigt sieht, war ein grosser Vortheil für das Ganze; auch Herr Grill sang den Don Ottavio nicht bloss gut, sondern wusste auch dieser, von den Concert-Arien abgesehen, undankbaren Rolle ein gewisses Interesse zu verleihen. Im Ganzen war es, besonders im ersten Acte, eine glänzende Vorstellung.

König Enzio. Oper von J. J. Abert.

Je geringer unter den jährlichen Opern-Novitäten der deutschen Bühnen die Zahl einheimischer Erzeugnisse ist, und je seltener eines der letzteren über die Bühne, auf welcher es eine locale Geltung fand, hinaus kommt, um so reger muss sich die Kritik den neuen Erscheinungen auf dem Gebiete der dramatischen Musik in Deutschland zuwenden, um das Unrecht der grossen Bühnen, die ihre Kräfte und Schätze leider vorzugsweise den „importirten" Opern widmen, wenigstens einiger Maassen wieder gut zu machen. Da die Niederrheinische Musik-Zeitung durch ausführliche Besprechungen der „Katakomben", der „Lorelei" u. s. w. von allen musicalischen Zeitschriften diesen Grundsatz am meisten thatsächlich angenommen hat, so wird sie auch den folgenden Zeilen über Abert's „König Enzio" und dessen Aufführungen in Stuttgart und Karlsruhe den Raum nicht versagen.

Der Componist, es ist wahr, zeigt bisher nicht hervorstechende Originalität, er geht in den Spuren Wagner's und Meyerbeer's; allein Hingabe an Vorbilder ist der unvermeidliche Weg für die noch junge Kraft, für das unbefangen schaffende Talent, und erinnert man sich an die Unselbständigkeit und den Mangel an Originalität in den ersten Opern unserer grössten Meister, so wird man es bedenklich finden, über eine schöpferische Zukunft da abzuurtheilen, wo man Beweise eines bedeutenden Talentes anerkennen muss. Die Erfindungsgabe, die sich, gebunden vielleicht durch Vorbild und Gewohnheit, noch nicht in den grossen Formen des Ganzen bemerklich macht, ist gleichwohl in Melodie und Charakteristik bemerkenswerth. Das melodische Element tritt zwar nicht allgemein und in leicht fasslicher Form in den Vordergrund, was zum Theil mit dem Streben nach Vertiefung zusammenhangen mag, doch fallen einige besonders innig gelungene Musikstücke, wie das Quintett der Sargscene: „Leb' wohl, leb' wohl, auf kurze Zeit", der Schlusschor desselben Actes: „Meinem Schicksal will ich stehen", die Cavatine: „Ach, was sollen dem Gefangenen", und einige Duette von vorn herein bedeutungsvoll ins Ohr und gewinnen in ihrer Verarbeitung einen ungemeinen Reiz, und zugleich findet man bei genauerer Bekanntschaft mit der Oper die Melodik, die in Abert's „Anna von Landskron" noch sparsam war, überhaupt in vielfach wirksamer, charakteristischer und individuel aneignender Weise, wenn auch oft von der Instrumentation überdeckt, die musicalische Darstellung durchziehend, — ein Umstand, der in unseren Augen bei der vorzugsweise harmoniösen (Wagner'schen) Behandlung der Oper besonders ins Gewicht fällt. Dass die Subjectivität des Componisten in einer gewissen lyrischen Einseitigkeit vorherrsche, wie wir anderswo gelesen, können wir nicht bestätigen; vielmehr finden wir gerade die Liebesscenen, mit Ausnahme des schönen Duetts im zweiten Acte: „O selig, wenn in stiller Zelle", nicht lyrisch genug gehalten, nicht mit der frischen Kraft und Vertiefung componirt, wie das mehr Ernste und Charaktermässige der Oper. Dagegen denken wir, dass zu der erwähnten Ansicht die uns verfehlt scheinende Composition einzelner Piecen Anlass gegeben habe, wohin wir unter Anderem das völlig leicht gehaltene Schreckenslied Gaddo's im vierten Acte rechnen: „Des Tages Licht scheint nicht hinein". Die Hauptsache aber scheint uns der Umstand zu sein, dass, solche Ausnahmen abgerechnet, die objective Hingabe des Componisten an die Scene, das Streben, die Situation zu charakterisiren und bis in ihre verschlungenste Bewegung zu reinem Ausdruck zu bringen, erfreulich und erfolgreich hervortritt. Hier scheint uns die Hauptbedeutung und der Beruf des Componisten zu liegen, und wir erwähnen als Glanzpunkte in dieser Hinsicht das Finale des zweiten Actes von der Hymne an: „Entsagt hatt' ich dem Thron der Hohenstaufen", das grossartige Ensemble der Kampfscene des dritten Actes mit dem prachtvollen Finale, und das Gebet mit Schlusschor des vierten Actes,

der die ergreifende Handlung versöhnend und wahrhaft verklärend abschliesst. Doch auch neben diesen unter wirksamer Verflechtung von Massenwirkungen mit den Einzelstimmen erzielten Erfolgen wollen wir als Muster elegisch-dramatischer Behandlung in einfachster Scene den Eingang des vierten Actes anführen, in dem das allmähliche Erwachen Bianca's aus tiefster Schmerzbetäubung zum Leben und Bewusstsein neuen Schmerzes, ihr Uebergang zum Gebete und zum heldenmüthigen Entschlusse ergreifend hervortritt, obwohl wir die in der Wiederholung der Cantilene als Duo hervortretende, auch sonst öfters beliebte starke Anwendung des Unisono nicht als Ideal musicalischer Schönheit empfinden können; wir wollen anerkennend ferner des ersten Actes gedenken mit seinen bewegten, lebensvollen Schilderungen im Liede Rainer's, im Melodrama Fabio's und im *Allegro brillante* der Bianca; der trefflichen Charakteristik Bianca's als treuen, heldenmüthigen Weibes in mehrfachen hervorragenden Nummern, und vor Allem der Zeichnung Gaddo's, die nur, dem Texte freilich entsprechend, gar zu dämonisch für die Wahrheit des Ganzen gehalten ist, im Melodram des zweiten Actes und in der Scene mit Enzio ebendaselbst, woran sich die wirksame Dolchscene des letzten Actes reiht.

Die Vorführung der Oper in Karlsruhe zeichnete sich vor Allem durch das treffliche Ensemble aus, durch die auch auf den Chor übergehende richtige und jederzeit lebendige Betheiligung an der dramatischen Scene und durch sorgsame Inscenirung. Die grosse Kampf- und Schluss-Scene des dritten Actes dagegen ist in Stuttgart mit dem glänzenden, durch Enzio's Prunkliebe wohlberechtigten Leichenzuge, mit den reichen Gruppen-Verschlingungen und ihrem lebhaften Fortgange ungleich wirksamer eingerichtet, was auch von der Schluss-Scene der Oper gesagt werden muss. Die eingreifendste Verschiedenheit aber betrifft die musicalische Einrichtung der Oper, und hier müssen wir bekennen, dass — mit Ausnahme der Reintegrirung des schönen Duetts: „O selig, wenn in stiller Zelle", so wie der Ausscheidung des Rache-Terzetts: „Dieses theure Blut" — wir die Abweichung von der stuttgarter Partitur bedauern, da die Verkürzungen bisweilen die Entwicklung des musicalisch-dramatischen Lebens der Scene stören.

Innerhalb eines Jahres, seitdem diese Oper in Scene ging, hat sie sich auf drei Bühnen eine Stätte errungen (neben den beiden genannten auch in Mannheim). Ihr Gegenstand ist echt deutsch — der Ausgang desjenigen Kaisergeschlechtes, an das zumeist unser nationaler Glanz geknüpft war. Was dem Texte vorzuwerfen ist, wäre etwa neben der zu grossen, den Componisten augenscheinlich überwältigenden Gedrängtheit und Fülle des epischen Stoffes noch der Umstand, dass er theilweise zu finster schildert und dass er die nationale Grösse, für die er begeistern will (echt deutsch), uns im Unglücke, im Untergange aufzeigt; immerhin aber bildet der Text ein geschlossenes Drama, wodurch ein Eindruck des Ganzen erzeugt wird. Seine Inspirationen aber sucht Abert im Texte, er will nicht gefällig, modern oder unverständlich u. s. w. sein, sondern seine Scene sprechen lassen; er hält Farbe in der Schilderung, ohne zu stagniren, und vertieft sich in ihr, ohne völlig das Melodische zu opfern; selbst die reinen Instrumentalsätze, wie der Trauermarsch des dritten Actes, beweisen dies. Aber freilich liegt der Schwerpunkt seiner Charakteristik noch viel zu einseitig im Orchester, und eine Rückkehr zu Mozart'scher, ja, zu Gluck'scher Einfachheit, ohne die er nichts wahrhaft Grosses leisten wird, scheint ihm vorerst noch fern zu liegen. Abert ging, wie es scheint, ursprünglich von dem Boden der Wagner'schen Ideen aus, und indem wir dieses annehmen, dürfen wir uns einer bemerkenswerthen Umkehr in seinem Schaffen erfreuen. Die aufsteigende Phase unserer musicalischen Glanz-Epoche — so Mozart im „Idomeneo" — rang sich von den Vorbildern los, indem sie die Sprache des Gesanges durch Instrumental-Begleitung zu verstärken, zu schattiren und individueller auszuprägen begann, und hiedurch dem Tongemälde, wenn wir diesen Vergleich festhalten dürfen, seine volle Deutlichkeit schaffte, die wohlthuenden Verhältnisse der Perspective und des abhebenden Hintergrundes ihm organisch aneignete. Die absteigende Bewegung der Epoche hat sich mit ihren gesundesten Kräften in die Ueberbildung dieses Beiwerks zur Melodie verlaufen, in eine barbarische Herrschaft der Instrumental-Begleitung. Und wiederum von diesem Endpunkte aufwärts sehen wir eine Bewegung entstehen, welche umgekehrt sich losringt von ihren Vorbildern, indem sie die zerstörte Melodie aus den Trümmern gräbt und aus verwirrenden, endlosen Tongemälden zur Einfachheit und Homophonie sich mit neuem Inhalt zurückarbeitet. Eben dieses können wir von Abert sagen, dem noch in seiner „Anna von Landskron" eine lärmende und überbürdete Orchestration die individualistisch-melodischen Momente, wie ein allzu reissender Strom seine Inselufer, ertränkte oder verwüstete; und in dem Fortschreiten auf diesem Wege, so scheint uns, ist seine Zukunft.

Nachschrift der Redaction. Der Text von A. B. Dulk enthält ein historisches Drama, in welches die Liebe und Aufopferung der Lucia Vindageli (hier Bianca genannt), der heimlich vermählten Gattin Enzio's, verflochten ist. Trotz der Sprödigkeit des Stoffes, der uns den jungen, schönen und tapfern Sohn Kaiser Friedrich's II. nicht als Helden und Theilnehmer an den Kämpfen seines

Vaters, sondern als Gefangenen in Bologna, mithin mehr leidend als handelnd darstellt, denn im Grunde ist Bianca die Heldin des Stückes — ist es dem Verfasser doch gelungen, eine Folge von lebensvollen dramatischen Situationen zusammenzustellen, die von lyrischen Ergüssen, welche das Verhältniss der beiden Liebenden herbeiführt, unterbrochen werden. Er hat dabei die Erzählung von dem verunglückten Fluchtversuche Enzio's und der darauf erfolgten strengeren Haft desselben benutzt, wobei er das Weinfass, in welchem man den König aus dem Burgthore schaffen wollte, in einen Sarg verwandelt hat, in welchem Enzio selbst anstatt der Leiche seines Dieners hinausgetragen, aber auf Anstiften eines Verräthers von der Wache angehalten wird. Die Sage von dem eisernen Käfig, in den man den König nach der vereitelten Flucht auf Zeitlebens eingesperrt, musste der Dichter natürlich verlassen; er führt die Katastrophe dadurch herbei, dass Enzio in einen finsteren, feuchten Kerker versenkt wird, wohin Bianca ihm folgt. Die Einführung einer Art dämonischen Elementes in der Person des Todtenbeschauers Gaddo, der wegen einer früher von Enzio an ihm begangenen Grausamkeit Rache gegen ihn brütet und ihn verräth, können wir nicht für eine glückliche Erfindung halten, da, wenn Enzio ihn, den im Kampfe Gefangenen, nebst 299 Gefährten hat ans Kreuz schlagen lassen, diese That wahrlich nicht geeignet ist, die Theilnahme für Enzio zu steigern. Ueberhaupt leidet der Text als Drama daran, dass das Interesse der Zuschauer sich auf Niemanden concentriren kann, indem einerseits von der Herrlichkeit der Hohenstaufen viel geredet wird, aber keine That durch sie geschieht, und andererseits sie als Gewaltherrscher dargestellt werden, indem der Zuhörer durch die Chöre der Bologneser für die „Freiheit und das Recht" der italiänischen Republiken „gegen der Unterdrücker Hand" begeistert werden soll. Ins Einzelne des Textes in Bezug auf Sprache und Form wollen wir weiter nicht eingehen, nur können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, dass die Sprache öfter Schwulst für Poesie und Widriges für Kräftiges gibt, wohin Redensarten wie „das Herz in Herzensgluthen kühlen" — Kampf, „bis des Stromes Flut von Blut erwarmte" — „Duldsam harrt der Sclave der Gebote, Unduldsam (?) indess verfault der Todte" — „Ich gebe täglich dir nicht mehr, als einem Hund gebührt" u. s. w. zu rechnen sind.

Der Componist hatte demnach, trotzdem dass der Text, wie wir oben anerkannt haben, manche gute dramatische Situationen und wiederum lyrische Stellen für die musicalische Behandlung bietet, dennoch eine schwierige Aufgabe zu lösen, wenn seine Musik die auffallenden Schwächen des Gedichtes vergessen machen sollte. Wir haben keiner der bisherigen Aufführungen der Oper beigewohnt und können daher unsere Meinung nur nach Einsicht der Partitur, die uns zufällig zu Theil wurde, abgeben. Danach stimmen wir im Ganzen mit dem Urtheil des Verfassers obigen Artikels über die Musik überein, nur können wir uns nicht mit der Ansicht einverstanden erklären, dass Abert in die Fusstapfen Wagner's trete. So viel wir, ohne die Oper gehört zu haben, aus den Noten herauslesen können, ist das nicht einmal in der Instrumentirung der Fall, die zwar in den grossen Ensemblestücken, wohin sie gehört, reich und modern ist, aber keineswegs bloss in eine Folge von lärmenden Klangwirkungen auszuarten scheint. In meliodiöser Hinsicht ist vollends die Schreibweise Abert's total von der psalmodirenden declamatorischen Recitation Wagner's verschieden, ja, man könnte dem Componisten gerade im Gegentheil eher den Vorwurf einer gewissen melodischen Monotonie machen, welche aber nicht durch die steife Uebersetzung des Textes Wort für Wort in Noten, sondern vielmehr durch ein Sichgehenlassen in den gewöhnlichen Formen der Cantilene veranlasst wird, wie dieses ihn denn auch zu den von dem Berichterstatter mit Recht gerügten italiänischen Unisono im Duett geführt hat. Dass Abert bereits überall selbständig sei, wird Niemand behaupten: aber eben so wenig wird man ihm ein bedeutendes Talent für dramatische Musik absprechen können. Möge es durch Festhalten an dem Edeln der Gattung — und durch glücklichen Fund guter Textbücher! — immer mehr zur Entwicklung kommen und Unterstützung durch die Bühnen finden, um die leider der deutsche Opern-Componist — betteln muss.

Beurtheilungen.

M. von Asantschewsky, Op. 3, Streich-Quartett (in Stimmen). Verlag von Alfred Dörffel, Preis 2 Thlr.

Derselbe, Op. 4, Drei Stücke für das Pianoforte. Verlag von Fr. Kistner. Preis 20 Sgr.

Genannter Tonsetzer wurde durch den Vortrag seines Op. 1 und Op. 2 in der „musicalischen Gesellschaft" zu Köln, welche bekanntlich jederzeit gern musicalische Talente unterstützt, dem Publicum bekannt. Aus den vorgetragenen Sachen erkannte man, dass dieselben kein gewöhnliches Talent, sondern ein mit wirklichem Beruf zum Schaffen ausgerüstetes producirt habe. Es liegen uns jetzt die oben verzeichneten Werke vor, in welchen entschieden ein Fortschritt des Künstlers erkennbar ist. Das Streich-Quartett, dessen beide letzte Sätze, als aus Einem Gusse geschaffen, namentlich hervorzuheben sind, zeigt durchweg

eine tüchtige musicalische Bildung sowohl in Bezug auf Formkenntniss wie auf contrapunktische Detail-Ausarbeitung. Der erste Satz könnte an manchen Stellen der rhapsodischen Verwerthung der Motive entrathen, welche den melodischen Fluss bisweilen hemmend unterbricht und die sonst genial ausgeführten Einzelheiten weniger zur Geltung kommen lässt. Eine genauere Analyse wird später bei weiterer Verbreitung des Werkes ihre Stelle finden. — Op. 4 sind drei liebenswürdige Stücke, die im Ganzen eine Hinneigung zu Chopin's besten Sachen nicht verkennen lassen, dabei aber frei von gefährlicher Nachahmerei und affectirter Harmonisirung aus dem Innern heraus selbständig geschaffen sind. Bei der nicht allzu schwierigen Ausführbarkeit eignen sich diese Stücke auch für den Vortrag in Familienkreisen, wo sie gewiss eben so wie im Salon eine freundliche Aufnahme finden werden. Hoffen wir, dass der jugendliche Componist auf dem eingeschlagenen Pfade fortwandle und später in grösserer, mächtigerer Entfaltung seine Ideen in realer Beherrschung verwerthe. O. P.

Concert des rheinischen Sängervereins.

Wir haben in Nr. 38 unseren Lesern bereits Nachricht von dem Zusammentritt des „rheinischen Sängervereins" und von dem Zwecke, den er zu verfolgen gedenkt, gegeben. Das erste Concert desselben fand am 4. d. Mts. im grossen Gürzenichsaale Statt; unser Wunsch, dass das Publicum dem edeln Streben mit Theilnahme entgegenkommen möge, ist in so hohem Maasse in Erfüllung gegangen, dass die Sitzplätze im Saale alle ausverkauft und auch die Gallerieen gefüllt waren. Die Ausführungen haben aber auch gezeigt, dass der neue Bund eine treffliche Auswahl von Kräften aus den gesangreichen Landen am Niederrheine in sich schliesst. Die Liedertafeln von Aachen (Fritz Wenigmann), Crefeld (Wilhelm), Elberfeld (Weinbrenner), die Concordia von Bonn (Brambach), die Männer-Gesangvereine von Neuss (Hartmann) und von Köln (Franz Weber) bildeten eine Vereinigung von 275 durch Wohlklang und Frische ausgezeichneten Männerstimmen, welche theils ohne, theils mit Begleitung eines Orchesters von achtzig Instrumentalisten unter der Leitung von Franz Weber eine Reihe von Compositionen ausführten, wie sie wohl noch selten bei einem Sängerfeste von durchgehend so werthvollem Gehalte vorgekommen sind. Ja, dieser Männergesang und die Wahl solcher Stücke rächt sich an den Gegnern desselben, welche die ganze Kunstgattung in die Acht erklären wollen, weil sie oft missbraucht worden ist, als wenn die ebenfalls vorhandene Flut von leichtfertigen und trivialen Instrumental-Compositionen ein Verdammungs-Urtheil über die ganze Instrumentalmusik rechtfertigen könnte!

Aber nicht nur durch Auswahl des älteren Guten zeichnete sich das Programm aus, sondern es brachte auch Neues, das ihm zu besonderer Zierde gereichte und neben der festlichen Einrichtung des Ganzen, der Zahl der Mitwirkenden und der glänzenden Versammlung in dem prächtig erleuchteten Saale vorzüglich dazu beitrug, dem Concerte den Charakter eines Musikfestes von höherer Bedeutung zu verleihen. Und wahrlich, wenn die besten deutschen Tonmeister, wenn Männer wie Ferdinand Hiller und Franz Lachner Werke für Männerchor schreiben, wie sie es eigens für dieses erste Fest des rheinischen Sängervereins gethan haben, so beginnt eine neue Aera für den Männergesang, und wir brauchen den Sängern, als den Trägern der künstlerisch-classischen Richtung, nur zuzurufen: „Die Würde der Kunst ist in eure Hände gegeben: bewahret sie!"

Hiller's „Osterfeuer" und „Ostara", Gedichte von Etlar Ling, sind Gesänge mit Orchester von heroischem Schwung und mächtigem Eindruck, die mit wahrer Begeisterung gesungen wurden. Franz Lachner's Psalm 150, ebenfalls mit Orchester, gibt den pompösen Charakter des Jehovahdienstes im Tempel vortrefflich wieder im Einklange eines gewaltigen Chors mit allem Glanze der Instrumentation. Beide Werke sind eine wahre Bereicherung der guten Literatur für Männergesang.

Diesen Prachtstücken der grossen Meister schloss sich als eine kleinere, aber höchst ansprechende, gar liebliche und herzliche Gabe Karl Wilhelm's Composition des Liedes „Frühlingszeit" aus den Liedern von Mirza Schaffy an, welche, von den Mitgliedern der crefelder Liedertafel allein ganz vortrefflich gesungen, den rauschendsten Beifall hervorrief.

Alles Uebrige wurde vom Gesammtchor gesungen, und im Vortrage der Gesangstücke kann man kaum irgend einem den Vorzug einräumen, denn Alles wurde sehr gut, nicht bloss präcis, sondern auch mit schöner Färbung des Ausdrucks gesungen. Sollte man durchaus classificiren, so dürfte der Eindruck der Gesänge *a capella* von Palestrina („*O bone Jesu*") und von Vittoria („*Popule meus*") den Vorrang bedingen, dann neben den beiden Werken von Hiller und Lachner die Ausführung der „Sturmesmythe" von Lachner, und von den kleineren Stücken die von Schubert's „Gondelfahrer" mit Orchester-Begleitung von F. Weber auszuzeichnen sein.

Eine angenehme Gabe waren die Soprangesänge von Fräulein Georgine Schubert, deren schöne Stimme den Saal vollkommen ausfüllte, ja, in dem von der Tonbühne weiter entfernten Raume an Weichheit und Fülle noch gewann. Wenn die Wahl der Adagio-Arie aus Mozart's „Entführung" nicht eben zweckmässig für das Concert war, so machte dagegen der Vortrag des *Ave Maria* von Gounod nach einem Präludium von Bach, für Sopran, Violine (Herr von Königslöw) und Pianoforte eingerichtet, auch auf das grosse Publicum einen tiefen Eindruck, und später ärntete die Künstlerin durch den Reiz, den sie dem „Haideröslein" von Schubert zu verleihen verstand, von Allen und durch den freilich sehr faden Walzer von Potier von dem grössten Theile der Zuhörer rauschenden Applaus und Hervorruf, worauf sie noch das Bravourlied von Taubert zugab.

Am folgenden Tage versammelte ein Mittagsmahl im Casino die Sänger und Kunstfreunde, wobei ernste und humoristische Reden die gesellige Stimmung erhöhten und Lieder unseres unerschöpflich poetischen und melodischen Andreas P. mit jenen abwechselten. Möge die Strophe des Bundesliedes:

> Nicht zum Kampfe, nicht zum Streite
> Trafen die Genossen ein,
> Die Liederkämpfe sind für uns vorbei,
> Unser Lied, Triumph! ist frei!

der fortdauernde Wahlspruch des rheinischen Sängervereins sein, dem ein so schöner Anfang die Weihe gegeben hat.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Stadttheater ist Fräulein Desirée Artôt in dieser Woche in zwei Rollen aufgetreten, als Rosine im Barbier von Sevilla und als Marie in der Regimentstochter. Die wunderbare Vollendung ihres Kunstgesanges in Verbindung mit einer besonders im *mezza voce* sehr lieblichen Stimme, einem Spiel voll höchster Anmuth und Grazie und einem ausdrucksvollen Vortrage lyrischer Stellen, der besonders am zweiten Abende Eindruck auf uns machte,

weil er oft bei den besten französischen Coloratursängerinnen in der Virtuosität untergeht, konnte nicht verfehlen, auch das kölner Publicum zu rauschendem Applaus und mehrmaligen Hervorruf hinzureissen, obschon dasselbe zwei sehr verschiedene Bestandtheile in sich schliesst, deren einer fast ausschliesslich nur durch die ernste classische Musik zu befriedigen und gegen alle Virtuosität eingenommen ist, der andere zu lange den feinen Reiz der Kunst entbehrt hat, um ihn richtig würdigen zu können, und daher sich eher vom Stimm-Material imponiren, als von der meisterhaften Behandlung desselben bezaubern lässt.

*** **Frankfurt a. M.,** 1. October. Unter den Neuigkeiten, welche das Stadttheater in letzter Zeit brachte, fand die zweiactige Operette „Die Schwätzerin von Saragossa" eine ganz besonders beifällige Aufnahme. Die Idee der Handlung ist dem Spanischen des Cervantes entnommen und von Charles Nuitter für Offenbach bearbeitet. Offenbach's Musik ist, wie in allen seinen Compositionen, so auch in dieser Operette graziös und pikant, ein wahrer Blumenstrauss gefälliger, leichtfasslicher Melodieen. [Sie ist in einigen Nummern, z. B. dem Canon in dem Quartett bei Tisch, mehr als bloss pikante Musik. Da diese hübsche Operette, die ein eben so gewandtes Spiel als Virtuosität im syllabischen Gesange verlangt, in der Niederrheinischen Musik-Zeitung von 1862, Nr. 29 vom 19. Juli, bereits eine ausführliche Analyse bei Gelegenheit ihrer ersten Aufführung als *„Bavard et Bavarde"* in Ems gefunden hat, so müssen wir hier auf jenen Bericht verweisen.] Wo diese Operette in so guter Besetzung und abgerundeter Darstellung, wie sie hier Statt fand, gegeben werden kann, wird sie sich schnell einen Kreis von Freunden erwerben. Fräulein Labitzki in der Rolle Roland's des Schwätzers gebührt für Gesang und Spiel das Prädicat vortrefflich. Fräulein Geisthardt (Beatrix, die Schwätzerin) war im Gesange untadelhaft und fand sich auch im Spiel mit vieler Gewandtheit in die schwierige Aufgabe. Fräulein Wallbach (Ines) liess etwas mehr Leben in der Darstellung zu wünschen übrig. Die Herren Dettmer, Hassel und Stotz (Sarmiento, Christobal und Torribio) trugen durch die lebenswarme Auffassung ihrer Rollen nicht wenig zum Gelingen des Ganzen bei. Dass auch die Gläubiger Roland's, die ihn bis über die Strasse verfolgen, hier mit vier Damen besetzt waren (Bertelmann, Eichberger, Oppenheimer und Marchand), machte einen sehr komischen Eindruck. Das Publicum, durch die gelungene Vorstellung in animirter Stimmung, spendete lebhaften Beifall und rief die Darsteller nach einzelnen Scenen und nach den Actschlüssen hervor.

Gotha, im October. Oede und leer stehen die Felder, das Lied der Vögel, das Summen der Bienen ist verstummt, und mit Wehmuth sehen wir zu, wie sich die Natur zu ihrem Schlummer rüstet. Dabei ist es aber zunächst ein Gedanke, der uns auch wieder erfreut, und zwar der, dass mit den entschwundenen schönen Tagen die luftigen und duftigen so genannten Garten-Concerte ihr Ende erreicht haben und dass Euterpe wieder zu der ihrer würdigeren Herrschaft gelangt, indem gediegenere Compositionen in den Concerten zur Aufführung kommen. Die Reihe dieser Concerte wurde in verwichener Woche hier mit einem vom Hofpianisten Leopold Brassin veranstalteten Concerte eröffnet. Es kamen darin zum Vortrage das prächtige, phantasiereiche Concert für Piano mit Orchester-Begleitung (*E-moll*) von Chopin, symphonische Etuden in Form von Variationen von R. Schumann. Den Glanzpunkt des Concertes aber bildete die Sonate für Piano und Violine (*G-dur*) von L. van Beethoven. In diesen Musikstücken brachte der Concertgeber L. Brassin nicht nur seine bedeutende technische Fertigkeit zur Geltung, sondern er zeigte auch durch seinen Vortrag, dass er tiefer eingedrungen ist in das Verständniss der Tongebilde, welche er reproducirt. Es ist nichts Maschinenmässiges in seinem Vortrage, vielmehr weht uns geistige Frische und Leben aus seinem Spiele entgegen. Und so muss es sein; nur auf diesem Wege wird die Kunst gefördert. Wer auf dem anderen Wege sein Heil versucht und sich in moderne Clavierraserei verliert, drückt die Kunst herab, erniedriget sie. Die Violin-Partie in der Beethoven'schen Sonate wurde vorgetragen von dem Kammermusicus Gottschalk aus Meiningen. Ausserdem spielte derselbe noch ein Concert für Violine von David (*D-moll*) und zwei Piecen von H. Vieuxtemps (Romanze und Die Nachtigall). Dem Spiele des Herrn Gottschalk ist noch mehr Abrundung, seinem Vortrage mehr Innigkeit und Wärme zu wünschen.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.

Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 42. **KÖLN, 17. October 1863.** **XI. Jahrgang.**

Das zweite Musikfest zu München.

II.

Das zweite Fest-Concert (Montag den 28. September) fand ebenfalls um 11 Uhr Morgens im Glas-Palaste Statt.

Es begann mit einer ganz vortrefflichen Ausführung des symphonistischen Werkes (in *D-moll*) von Franz Lachner, welches er uneigentlich genug eine „Suite" genannt hat—ein Name, den heutzutage kein Mensch verstehen kann, weil er eben ohne Zusatz nichts bedeutet. Doch desto bedeutender ist das Werk selbst, in welchem wir eines der genialsten anerkennen, das in unseren Tagen geschrieben worden, auf so interessante, fesselnde und oft überraschende Weise ist darin das musicalische Wissen, die Meisterschaft in der Factur mit der Phantasie der Erfindung und dem auf der Stelle ansprechenden melodischen Elemente vermählt. Es war nicht etwa die glänzende Ausführung, die allerdings gar nicht genug gelobt werden kann, oder die Gewalt der Massen (die höchstens dem Marsche am Schlusse der Variationen des dritten Satzes zu Gute kam), welche den aufregenden Eindruck auf die Zuhörerschaft machten, dass sie jeden Theil des Werkes stürmisch applaudirte, sondern es war eben so auch die Gewalt der musicalischen Ideen und ihre treffliche Verarbeitung, welche zu den lebhaftesten Kundgebungen des Beifalls hinrissen. Mit Recht wurde der Schöpfer und Dirigent dieser wirklich symphonischen Dichtung, dieses Orchesterwerkes, das ohne alle programmatistischen Farcen einmal wieder ein recht anschauliches und eindringliches Bild der reinen Musik gibt, die nichts weiter sein will, als Musik, und zwar gute Musik, bei jedem Satze durch anhaltenden Applaus gefeiert. Lachner hat lange geruht; vielleicht wurde ihm zu arg gewettrannt in der Arena; in solch ein Gedränge begibt man sich in gewissem Alter nicht gern mehr mitten hinein, — aber mit dieser „Folge" von trefflich gedachten und eben so durchgeführten musicalischen Sätzen hat er sich unerwartet wieder erhoben und den Preis davon getragen.

Die Suite besteht aus vier Sätzen: 1. Präludium, ein lebhafter, reich figurirter Satz, der sogleich in die Eigenthümlichkeit der Composition durch die Behandlung der Saiten-Instrumente einführt. 2. Menuet, ausgezeichnet durch Originalität der Motive. 3. Variationen, vielleicht eine etwas zu lange Reihe für ein Orchesterstück, wiewohl der Wechsel des Tempo's, des Rhythmus und der Instrumentirung auf kunstvolle Weise über die Länge täuschen, übrigens aber eine vortreffliche, nicht bloss durch Kunst und Wissen interessante, sondern auch melodisch anmuthige und ausdrucksvolle Arbeit, welcher die Verwendung von Solostimmen der Clarinette, des Horns u. s. w., so wie das Hervortreten einzelner Saiten-Instrumente im vollen Chor, z. B. aller Violinen oder aller Violoncells und Bratschen, einen hohen Reiz verleihen. Die alte Kantische Definition des Schönen, dass es in der Einheit des Mannigfaltigen bestehe, findet in diesen Variationen ihren musicalischen Beweis. Die Variationen schliessen mit einem Marsche, der mehr durch pompöse Instrumentation, als durch originelle Motive wirkt, aber durch so gewaltige Massen ausgeführt, einen mächtigen Eindruck machte, der ungeheuren Applaus und lebhafte Hochs auf den Componisten hervorrief. 4. Introduction und Fuge, jene in Andante-Bewegung, diese in majestätischem Allegro, ein Werk, in welchem der Meister in die strenge Form einen Guss freier musicalischer Gedanken strömen lässt, welche jene brausend füllen und doch nirgend überströmen oder sprengen, und diese Gedanken nach einer kunstvollen, aber nirgends trockenen, sondern stets von Phantasie begleiteten, nicht kleinlich, sondern in grossem Stile contrapunktisch gearbeiteten Durchführung zu einem glänzenden, durch alle Klangmittel imposanten Schlusse führt. Die ganze symphonistische Suite, aber vor

Allem diese Schlussfuge, ist eine musicalische That, die schlagender auf die hohlen Häupter der Verächter der Form fällt, als es die schärfste Kritik zu thun vermag. „Erst lernt etwas!“ ruft sie den Aposteln der Ungebundenheit zu, „und dann zeiget, ob ihr Genie habet, dadurch, dass ihr in das Gelernte schöpferische Erfindungskraft hineinbringen und es dadurch zu einem Kunstwerke gestalten könnt!“ — Der Vortrag der Fuge war über alles Lob erhaben; wie Gewittersturm schlugen die Bässe in der Ausführung oft mit den Hauptfiguren in die Tonwellen hinein — es war prächtig.

Nach dieser Orchesterleistung wurde der zweite Theil des Concertes im Gegensatz zu jener mit einem reinen Vocalwerke ohne alle Begleitung eröffnet. Gesang *a capella* mit einem so zahlreichen Chor hat nicht nur grosse Schwierigkeiten, sondern entspricht auch in der Wirklichkeit nicht dem Verhältnisse der Zahl. Es gibt für den Chorgesang, wie wir es auch bei den grossen Vereinigungen von Männerchören schon oft erfahren haben, eine Gränze für die ausführende Menge, über welche hinaus die massenhafte Wirkung wenig oder gar nicht steigt, und während das Forte nicht viel gewinnt, ob Tausend oder Vierhundert singen, wächst die Schwierigkeit der Präcision und Färbung des Ausdrucks. Allerdings war auch in München der erste Einsatz der achtstimmigen Motette von Palestrina: „*Hodie Christus natus est*“, ein imposanter, und mit richtigem Gefühle hatte man eine Composition des alten Meisters gewählt, welche als Weihnachts-Cantate durch ihren Schwung der Entfaltung massenhafter Kräfte günstig war; auch waren Präcision und reine Intonation lobenswerth. Allein der feinere Ausdruck ging doch meist verloren, und wir mussten uns gestehen, dass ein Chorgesang ohne Begleitung, von sechszig bis achtzig Stimmen ausgeführt, einen schöneren Eindruck macht, als wenn grosse Massen dazu verwandt werden.

Es folgte hierauf eine Scene aus dem Oratorium *Il Ritorno di Tobia* von Joseph Haydn für Altsolo und Chor; wenn wir uns nicht irren, so war der Chor derselbe, der mit dem Text: „*Insanae et vanae curae*“ (Des Staubes eitle Sorgen), im Druck erschienen ist. Das Oratorium ist aus Haydn's früherer Periode, es wurde zum ersten Male in Wien 1775 zu einem wohlthätigen Zwecke aufgeführt und ist nur als Manuscript vorhanden. Fräulein v. Edelsberg sang das Solo recht schön.

Präludium und Fuge für Orchester von Joh. Seb. Bach zeigte von Neuem die Vortrefflichkeit des vereinigten Geigen-Quartetts; da aber dasselbe schon in der *Sinfonia eroica* und in Lachner's „Suite“ geglänzt hatte, so war die meisterhafte Ausführung der Fuge für die Musiker unter den Zuhörern zwar immer willkommen, für das grosse Publicum aber etwas zu viel.

Dagegen bewährte das Finale des zweiten Actes der Oper „Idomeneo“ die ewige Zauberkraft der Mozart'schen Musik wieder auf herrliche Weise. Die Wahl dieses Finale's zur Aufführung auf dem Musikfeste zu München war sehr zweckmässig. Hier war die Oper Idomeneo zum grössten Theile von Mozart componirt worden; hier hatte er sie am 18. Januar 1780 vollendet und schrieb: „*Laus Deo!* nun hab' ich's überstanden!“ an seinen Vater; hier wurde sie am 29. Januar 1781 zum ersten Male aufgeführt, und schon über den Eindruck der Probe äusserte der edle Karl Theodor: „Man sollte nicht meinen, dass in einem so kleinen Kopfe so was Grosses stecke. Ich war ganz sürprenirt; noch hat mir keine Musik den Effect gemacht, das ist eine magnifique Musik.“ Und in der That, sie ist auch heute noch prächtig. Frau Diez war als Elektra ganz an ihrer Stelle; wir halten die Durchführung dieser Partie in dem genannten Finale für ihre beste Leistung am Musikfeste. Fräulein v. Edelsberg (Idamante) und Herr Heinrich (Idomeneo) vervollständigten mit Talent und Verständniss das Ensemble des Sologesanges, und was das Orchester und der Chor bei dem Gewittersturme und der Erscheinung des Ungeheuers für eine gewaltige Wirkung machten, davon wird man sich aus allem früher Gesagten eine Vorstellung machen können.

Den Schluss der zweiten Abtheilung bildete Beethoven's Marsch und Chor: „Schmückt die Altäre“, aus dem Festspiel „Die Ruinen von Athen“, ein Fragment, das durch die melodische Lieblichkeit und seine klaren Harmonieen als eine schöne Fortsetzung der Mozart'schen Musik erschien und allgemein ansprach.

Als dritten Theil des Concertes brachte das Programm Händel's Ode auf den Cäcilientag. Wir haben dieses schöne Werk bei Gelegenheit des letzten niederrheinischen Musikfestes bereits ausführlicher besprochen; der Eindruck, den es damals auf alle Zuhörer machte, wiederholte sich in München in Bezug auf die Chöre, die Ausführung der beiden concertanten Solo-Partieen (Sopran Frau Diez, Tenor Herr Grill) stand aber nicht auf der Höhe der Composition, und da sie im Grunde doch dem Werke den Hauptglanz verleihen, so kann man, wenn man alles zufällige Aeussere, das hindernd eintrat, nicht berücksichtigt, die Aufführung der Cäcilien-Ode den übrigen Aufführungen an beiden Festtagen nicht ganz gleichstellen. Bringt man aber in Betracht, wovon ein Anschlag im Glas-Palaste Kunde gab, dass Fräulein Stehle, welche für die Sopran-Partie bestimmt war, krank geworden, und dass Frau Diez dieselbe erst Tags zuvor übernommen

hatte, so muss man dieser Künstlerin die höchste Anerkennung für ihre improvisirte Leistung zollen.

Der dritte Festtag (Dinstag den 29. September) wurde durch ein Abend-Concert in dem schönen, jedoch für ein Musikfest-Publicum zu kleinen Saale des Odeons verherrlicht. Trotzdem, dass nichts Mittelmässiges vorkam, waren doch zwölf Nummern, darunter zwei Ouverturen (Sommernachtstraum und Freischütz), zwei Concerte und die grosse, an Kreutzer gewidmete Sonate von Beethoven etwas zu viel; indess blieb das Publicum, obwohl gepresst sitzend und stehend und bei keineswegs münchen'sch rauher, sondern tropischer Temperatur, bis zum Schlusse enthusiastisch. Frau Dustmann, Frau Schumann und Joachim waren die leuchtendsten Sterne an diesem Abende. Frau Dustmann, vortrefflich bei Stimme, sang die schöne Arie aus Spohr's Jessonda und am Schlusse des Concertes drei Lieder von Schumann, Mendelssohn und Schubert, unter denen sie namentlich das Mendelssohn'sche auf bezaubernde und künstlerisch vollendete, das Schubert'sche „Haideröslein" auf entzückende Weise vortrug und das letztere wiederholen musste. Ausserdem sang sie die erste Sopranstimme in dem merkwürdigen und mit Unrecht wenig bekannten Hexen-Terzett aus der Oper Macbeth von Chelard mit den Damen Diez und v. Edelsberg. Das Auge konnte die drei Damen unmöglich für „Pförtnerinnen der Hölle" und „Schreckensbringerinnen" halten, aber die höchst originelle und grossartig durchgeführte, charakteristische Composition strafte durch das Ohr die schöne Erscheinung Lügen und gab uns das Bild der verderblichen Schicksalsgöttinnen.

Frau Schumann ärntete durch den Vortrag des Concertes von Robert Schumann Bewunderung und rauschenden Applaus. Ausserdem spielte sie mit Joachim die Sonate in *A-moll* für Pianoforte und Violine von Beethoven, eine Composition, deren Wahl für ein Musikfest-Publicum nicht ganz zu billigen sein dürfte, zumal wenn die Tempi dergestalt schnell genommen werden, dass in dem grossen Locale die Figuren der Violine unmöglich zur Geltung kommen können. Dass auch das Andante in ein Allegretto und noch mehr verwandelt wurde, wodurch die schönen Variationen in der Ausführung einen virtuosen Charakter bekamen, that uns um so mehr leid, als die technische Vollendung des Spiels eine vollkommene war, aber gerade dadurch das Beispiel so eminenter Meister nur nachtheilig auf die Nachahmer wirken kann.

Joachim's Vortrag des Violin-Concertes von Beethoven ist denn doch jedenfalls das Höchste, was man von Instrumental-Leistungen in unserer Kunst-Periode hören kann. Jedes Mal, dass man das herrliche Werk durch ihn hört, glaubt man, er habe es noch nie so schön gespielt: aus jedem Tact weht uns der Geist Beethoven's durch den Adel wie durch den Schmelz des Tones entgegen, den sein Bogen der Seele des Instrumentes entlockt. So erregte er denn auch in München, wo er, wie ich glaube, zum ersten Male spielte, eine Begeisterung, wie wir sie selten erlebt haben. Aber auch das Orchester trug durch treffliche Ausführung seiner Aufgabe wesentlich zu dem vollendet schönen Ganzen bei.

Es war mithin das ganze Musikfest in München ein recht gelungenes, und durch die Haupt-Aufführungen und einzelne Meister-Leistungen eine glänzende Kunstfeier. Möge sie sich durch Vereinigung der schönen Kräfte, welche Süddeutschland besitzt, recht bald wiederholen! Zugleich gab es Gelegenheit zu einer zahlreichen Versammlung von Componisten, Dirigenten, Journalisten, Virtuosen und ausgezeichneten Kunstfreunden; wir sahen da unter Anderen aus Stuttgart die Herren Stark, Pruckner, Speidel, aus Wien Dr. Hanslik, Herbeck, aus Salzburg Schläger, aus Augsburg Schletterer, aus Zofingen Petzold, aus Basel Walter, aus Mannheim Vincenz Lachner, Max Bruch, aus Heidelberg Gervinus, Boch, aus Saarbrücken Gernsheim, aus Mainz Schott, Fockerer, aus Wien Graf Stainlein, Fräulein Asten (Pianistin), aus Paris Pasdeloup, Gouvy, aus Lissabon Meumann, aus Leipzig Reinecke, Bagge, aus Glogau Meinardus, aus Münster Grimm, aus Berlin Vierling u. s. w. — Es war mithin ein ganz interessanter musicalischer Congress bei einander. L. B.

Hiarne oder das Tyrfingsschwert.

Nachgelassene Oper in vier Acten von H. Marschner*).

Die Oper „Hiarne der Sangeskönig oder das Tyrfingsschwert" ist das letzte dramatisch-musicalische Werk von Heinrich Marschner. Er hat es schon im Jahre 1855 begonnen, den ersten Act in vollständiger Partitur 1858 und bis Anfang 1859 die ganze Oper vollendet. In Hannover wollte er sie nicht aufführen lassen, auch forderte man ihn, so viel uns bekannt, von oben herab nicht dazu auf. Die Unterhandlungen mit dem Hof-Operntheater zu Wien zogen sich in die Länge, und nachdem Marschner am 14. December 1861 gestorben,

*) Durch die dankenswertheste Gefälligkeit des verehrlichen dirigirenden Ausschusses des Stadttheaters zu Frankfurt am Main war die dritte Aufführung der Oper Hiarne auf den 2. October angeordnet worden, was es uns möglich machte, derselben beizuwohnen. Dadurch sind wir in Stand gesetzt, den Bericht, den wir in Nr. 40 nach der „Süddeutschen Musik-Zeitung" gegeben haben, durch eigene Anschauung und Einsicht der Partitur zu ergänzen. L. B.

tauchte zwar dann und wann in den Zeitungen die Nachricht auf, dass seine nachgelassene Oper Hiarne in Wien nächstens zur Aufführung komme, ist aber bis jetzt nicht zur Wahrheit geworden. Während die kaiserliche Hofbühne sich nicht entschliessen konnte, ihre zahlreichen Kräfte und ein paar Tausend Gulden auf das Werk des grossen deutschen Meisters zu verwenden, erwarb ein Actien-Unternehmen, das Stadttheater in Frankfurt am Main, sich den Ruhm, Marschner's Hiarne am 13. September zum ersten Male zur Aufführung zu bringen.

Werfen wir einen Rückblick auf die Geschichte der Oper, so gewahren wir, dass Mozart's „Zauberflöte", Weigl's „Schweizerfamilie" und Winter's „Opferfest" ohne nachhaltigen Einfluss auf die Fortbildung der deutschen Oper blieben. Es trat ein Stillstand ein, bis Carl Maria von Weber mit seinem „Freischütz" hervortrat, der den Erzeugnissen des Auslandes siegreich entgegen gehalten werden konnte. Zwar war schon seit dem Anfange unseres Jahrhunderts ein Werk vorhanden, das Weber's Opern in mancher Hinsicht überragte, Beethoven's „Fidelio"; allein es kam erst gleichzeitig mit diesen zur Anerkennung und drang sogar erst nach ihnen ganz durch. Von den Zeitgenossen und nächsten Nachfolgern Weber's trat aber auch nur Einer in seine Fusstapfen, Heinrich Marschner; Spohr hatte sich ganz der Weise Mozart's angeschlossen, andere Componisten, wie Lortzing und von Flotow, schrieben ohne alle Selbständigkeit im Charakter aller Schulen und blieben ohne Bedeutung für die Kunstgeschichte.

Heutzutage hat man Weber und Marschner Romantiker genannt, deren Standpunkt wir glücklicher Weise überwunden hätten! Dass aber bis heute keine Richtung zum Vorschein gekommen ist, die thatsächlich Edleres und Schöneres als Beide gebracht hätte, das kümmert die tonangebenden Musik-Philosophen nicht. Das Hauptverdienst der Richtung jener beiden Koryphäen der deutschen Oper ist, dass sie Charaktere in treffenden, bestimmt abgegrenzten Tonbildern hinstellen, in denen Zeichnung und Colorit zu einem Ganzen wirken, das auf der Stelle eine schlagende Wirkung erzielt, weil es das Gemüth ergreift und zu seinem Verständnisse nicht erst langer Grübeleien bedarf, weil es Product des Genies, nicht der Reflexion ist.

Marschner erscheint in seiner Charakterzeichnung und der Färbung, welche er seinen Tonbildern gibt, kraftvoll, zuweilen derb; Weber spinnt feinere Fäden, und minder einseitig als sein Nachfolger, weiss er auch die zartesten Situationen wirkungsvoll zu malen und ist zuweilen ein vollendeter Lyriker. Es liegt in der Natur der Sache, dass jede Nachahmung Anfangs eine äusserliche ist, indem sie zunächst das Eigenthümliche, Charakteristische des Meisters zur Manier ausbildet; nur in seltenem Falle vermag sie den Geist wiederzugeben und einen neuen hineinzutragen. Marschner gereicht es zur Ehre, dass er in seinen späteren Werken sich von der fast knechtischen Nachahmung, die sich noch in seinem Vampyr findet, frei machte; er hielt sich später nur noch an die Richtung im Allgemeinen, wie sie von Weber angebahnt war, und bildete sich zu einer Originalität aus, die den in seine ersten Werke Uneingeweihten kaum einen Nachfolger Weber's erkennen lässt. Am besten lassen sich für diese Behauptung zwei Opern gegenüberstellen: Der Vampyr und Hans Heiling. In der ersten Oper leuchtet die Nachahmung Weber's überall durch, alle Melodieführungen sind von ihm erborgt, die Harmonisirung beider ist in jedem Accorde übereinstimmend, der Periodenbau in grösseren wie in kleineren Formen ist wie durch die Schablone nachgeahmt. Man wird sich wundern, dass bei solchen offenbaren Schwächen diesem Werke doch ein ungetheilter Erfolg zu Theil werden konnte. Ein Grund dieses Erfolges liegt aber in der Kräftigkeit der Weber'schen Musik, welche Feuer und Leben sprübt; in ihr blüht eine so reiche Fülle von natürlichen, gesunden, glänzenden Melodieen, dass ein vielseitigeres Fortarbeiten in derselben Weise nicht den Ueberdruss zu erregen im Stande ist, wie dies in anderen Schulen nothwendig geschehen muss. Dazu kommt als Hauptsache, dass Marschner dem feineren Weber'schen Elemente seine eigene grosse, gesunde, natürliche Kraft beigesellte, die, so ungezähmt sie auch Anfangs erschien, doch nicht verletzte, weil man von dem jungen, feurigen Künstler mit Recht erwarten durfte, dass er zu einer milderen Reife gelangen würde. Und so ist es geschehen in der Oper Hans Heiling. Wir vermissen darin keineswegs die Kraft des Vampyrs, nur geschehen die Aeusserungen derselben auf weniger excentrische und rauhe Art; dafür sind sie desto inhaltsvoller und vom ersten Augenblicke an überzeugender. In dieser Oper ist die Manier des Vorbildes fast verschwunden, erkennbar ist sie nur dem, welcher als musicalisch gebildet in den veränderten Erscheinungen den ersten Entstehungsgrund nachzuweisen vermag. In dieser Oper hat Marschner ohne Zweifel seinen Höhepunkt erreicht. Bei vielen Mängeln des Sujets ist wenigstens das unverkennbare Gute darin zu finden, dass der Text verschiedenartigste Charaktere darbietet, die dem Componisten die reichste Gelegenheit gaben, sein dramatisch-musicalisches Talent an das Licht treten zu lassen. Die Charakteristik der einzelnen Gestalten ist die wahrste und überzeugendste, sie ist nur übertroffen worden durch das unerreichte Genie Mozart's. Beweise dafür geben die Ensembles, die vor Allem als der Prüfstein für die Befähigung eines dramatischen Componisten

gelten müssen. Von besonderer Wichtigkeit sind in dieser Oper ferner die Chöre, nicht nur, weil sie dem Musiker von Fach vor Freude das Herz erschliessen über die vortreffliche musicalische Behandlung, über die Gediegenheit in der Ausführung, sie sind auch darum von grosser Wirkung, weil sie nicht bloss der Theater-Gewohnheit halber erscheinen, sondern wirkungsvoll in das Ganze eingreifen und mit den Hauptträgern des Sujets in der genauesten Wechselwirkung stehen.

Zwischen diesen beiden Hauptwerken steht mitten inne die Oper: Der Templer und die Jüdin. Was das Buch derselben betrifft, so gibt es wohl kaum eine unglücklichere Verstümmelung irgend eines guten Romans, als hier des Ivanhoe von Walter Scott. Fast jeder innere Zusammenhang fehlt, die Scenen sind lose an einander gereiht, so planlos, dass man sich oft verwundert fragt, in welchem Zusammenhange wohl dieser Auftritt mit dem vorhergehenden stehen möge. Trotz diesem Uebelstande bietet das Sujet eine solche Menge dramatisch-musicalischer Momente, dass der Componist in genügendem Maasse Gelegenheit findet, die Unebenheiten des Buches zu verdecken und die Aufmerksamkeit der Zuhörer seiner Kunst allein zuzuwenden. Die Musik dieser Oper hält, wie auch die Zeit ihres Erscheinens natürlich macht, hinsichtlich ihres Werthes die genaue Mitte zwischen dem Vampyr und dem Hans Heiling. Marschner hat sich schon auf erkennbare Weise der Weber'schen Methode entfremdet, ist aber noch nicht befreit von Fesseln, die sie seinem Talente auflegt. Es ist aber deutlich sichtbar, wie sein ernstes Bestreben darauf hinging, selbständig zu werden, nur war die Kraft noch schwächer, als der Wille, und so macht das Werk einen minder günstigen Eindruck, als Hans Heiling.

Neben diesen drei Opern hat uns Marschner noch eine Menge anderer geschenkt, die, obwohl sie in Einzelheiten Vortreffliches bieten, doch dem Schicksale nicht haben entrinnen können, zu vergehen. Bis zum Hans Heiling erregte jedes neue Werk von ihm durch seine Fortschritte Bewunderung; von dieser Zeit an verfiel er dem Schicksal der meisten Talente: er mochte nicht daran glauben, dass auf das Fluten seiner schöpferischen Kraft eine Ebbe eingetreten war. Das Schöne aber, das er in jenen drei Opern geschaffen, wird bleiben und noch in später Zeit Zeugniss geben von einer echt deutschen, feurigen und edeln musicalischen Schöpferkraft.

Wie verhält sich nun zu dem Gesagten die nachgelassene Oper Hiarne?

(Schluss folgt.)

Aus Hannover.

Den 4. October 1863.

Am 24. September ist hier F. Hiller's Oper: „Die Katakomben", Gedicht von M. Hartmann, auf dem k. Hoftheater zum ersten Male aufgeführt worden.

Es war gut, dass das Werk als „ernste" Oper angekündigt wurde, denn die Handlung hat den Gegensatz des versinkenden und verdorbenen Heidenthums zu der aufblühenden sittlichen Macht des Christenthums zum Hintergrunde, und da die stille Neigung der Sclavin Clythia zu dem Sclaven Lucius, der etwas gar zu sehr als ein strenger ascetischer Held gehalten ist, nur wenig im Verlauf des Drama's hervortritt, so bleibt eigentlich als fesselndes Band des Ganzen nur die Tendenz des Gedichtes übrig, die aber zu sehr als ausschliesslich beabsichtigt erscheint und desshalb den dramatischen Eindruck des Opfertodes des christlichen Paares und seiner Glaubensgenossen schwächt. Wenn aber das Streben, einen würdigen, erhabenen Gegenstand als Grundlage für die musicalische Darstellung hinzustellen und einen derartigen zugleich historischen und ethischen Gegensatz in dramatischer Bearbeitung auf die Bühne zu bringen, an und für sich Lob verdient, so ist es dem Verfasser des Textbuches, weniger im Ganzen als im Einzelnen, doch auch gelungen, dem Componisten reichen Stoff zu musicalischer Entwicklung zu geben, ja, wir möchten behaupten, zu reichen Stoff, indem durch manche an sich recht sehr für dramatische Musik geeignete Scenen und Situationen Ereignisse vorgeführt werden, die zwar zu der Tendenz des Ganzen in richtigem Verhältnisse stehen, mithin episch vollkommen zu rechtfertigen wären, allein in die eigentliche Handlung der Hauptpersonen nicht eingreifen, folglich dramatisch nicht an ihrer Stelle sind. Dahin gehören z. B. die Scenen, welche durch die Rollen des christlichen Martyrers Timotheus und des den Christen heimlich zugethanen Senators Cornelius herbeigeführt werden. Eine Beschränkung der Ausdehnung, eine mehr auf die Hauptpersonen zusammengedrängte Folge von Situationen dürfte für die musicalische Behandlung vortheilhafter gewesen sein, weil sie diese Situationen dann hätte breiter ausführen können. Unsere deutschen Operndichter verstehen es zu wenig, die Action auf zwei bis drei, höchstens vier Personen zu concentriren; das viele Beiwerk in unbedeutenderen und doch oft tüchtige Kräfte erfordernden Rollen schwächt das Interesse für jene und hindert den Componisten, die Hauptmomente breit auszuführen und die musicalischen Gedanken gehörig festzuhalten und zu entwickeln. In dieser Beziehung können unsere Dichter von den italiänischen Librettisten, was den Grundsatz betrifft, viel lernen. Das hängt freilich mit dem

ganzen neueren Systeme der Opern-Dichtung und Opern-Composition zusammen, welches das declamatorische Element gegen die breiteren Formen des theatralischen Gesanges vorgezogen wissen will, aber damit in der äussersten Consequenz nothwendig auf die benotete Recitation, endlich auf die gesprochene Rede zurückführen muss.

Man thäte sehr unrecht, wenn man Hiller den Vorwurf machen wollte, er habe in den Katakomben der Richtung Wagner's gehuldigt, vollends in musicalischer Beziehung; dazu steht er als Musiker viel zu hoch über Wagner, die Tiefe seiner musicalischen Gedanken und vollends die Ausarbeitung derselben zeugt überall, und eben so auch in den Katakomben, von genialer Schöpfungskraft in Verbindung mit einem gediegenen Wissen und einer durchweg edeln Ausdrucksweise, die ihn vor jedem Vergleich mit Wagner sicher stellen sollten. Allein es herrscht in der gegenwärtigen Atmosphäre unserer musicalischen Zustände eine gewisse Influenza, deren Einathmen eine Art von Ueberdruss an den entwickelten Formen des Kunstschönen bei den Künstlern erzeugt und eine Begehrlichkeit nach Mitteln zu neuem Reiz und ungewöhnlichem Eindruck in ihnen entzündet. Dieser Influenza sich ganz zu entziehen, mag schwer sein, und ihre Wirkung ist auch in Hiller's Katakomben in so fern sichtbar, als das Streben nach der Vollkommenheit eines Drama's ihn theilweise zu weit über die vorzugsweise Behandlung des Rein-Musicalischen in der Oper hinwegzieht. Dadurch ist aber keineswegs ausgeschlossen, dass das Werk nicht eine Reihe von musicalisch wirksamen und durch melodische und harmonische Schönheit ergreifenden Nummern enthielte.

Wir heben in dieser Art hervor das grosse Ensemble am Schlusse des ersten Actes, die Scene zwischen Lucius und Clythia zu Anfang des zweiten Actes, das Lied der Clythia an die Leier, das Finale des zweiten Actes, den Frauenchor des dritten Actes, das Duett gegen Schluss des dritten Actes u. s. w. u. s. w. Besonders interessant und viele Schönheiten bietend ist die Behandlung des Orchesters, durch welches der Componist seine Charakteristik wesentlich zu heben versteht. Wir müssten fast die ganze Partitur erörtern, wenn wir nach dieser Seite hin in Lob dem Componisten gerecht werden wollten. Als recht auffällige Beispiele mögen die Stellen erwähnt werden, wo Claudius im ersten Acte ahnt, wie die Macht des Christenthums unsichtbar immer weiter um sich greift, wo im dritten Acte Lavinia sich ihre Liebe zu Lucius gesteht, und wo im Duette zwischen Lavinia und Lucius die Gegensätze gezeichnet werden.

Wenn der Gesammt-Eindruck, den das Werk machte, nicht so zündend war, als man nach den hervorgehobenen Vorzügen hätte erwarten sollen, so möchte der Grund davon theilweise darin liegen, dass die musicalischen Gedanken des Componisten in einer Reihe von Stellen zu wenig entwickelt, die Melodieen, die der Componist in Fülle ausgibt, nicht genug verarbeitet, die angesponnenen Fäden zu oft kurz abgerissen erscheinen, und der Inhalt des Buches zu abstract ist.

Das höchst schwierige Werk war unter Leitung des Herrn Hof-Capellmeisters Fischer mit grosser Liebe und grossem Fleisse einstudirt. Orchester und Chor liessen nichts zu wünschen übrig. Unter den Solisten zeichnete sich vor allen Herr Niemann als Lucius aus; Gesang und Spiel waren bewundernswürdig. Die Rollen der Clythia und des Claudius waren durch Fräulein Uhrich und Herrn Zottmayr gut vertreten. Frau Caggiati gab die Lavinia nach Kräften. Es zeigte sich freilich bei dieser Gelegenheit einmal wieder, wie wenig Begabung die sonst vortreffliche Sängerin für das dramatische Fach hat und wie nothwendig der Bühne eine erste dramatische Sängerin ist. Eine Lavinia war im Spiel und Gesang kaum angedeutet. Selbst recht auffällige Winke des Textbuches, denen Frau Caggiati wohl hätte nachkommen können, wurden vernachlässigt. So ist beispielsweise die glückliche Stimmung der Lavinia zu Anfang des dritten Actes sowohl durch das Vorausgegangene als durch die Vorgänge und Texteswortes der ersten Scenen des dritten Actes aufs entschiedenste angezeigt; trotzdem erschien Frau Caggiati gerade so wie zu Anfang des ersten Actes, wo Müdigkeit des Herzens sie niederdrückt. — Die Mitwirkenden wurden nach jedem Acte gerufen, der Componist nach dem zweiten Acte.

Aus Stuttgart.

Den 23. September 1863.

Der Verein für classische Kirchenmusik hat sich schon oft das Verdienst erworben, grosse, hier noch unbekannte Musikwerke durch seine aufopfernde Thätigkeit zur Aufführung gebracht zu haben. So war dies wieder gestern durch Vorführung von Beethoven's grosser Messe in *D-dur* der Fall, welche die Stiftskirche in allen ihren Räumen mit dankbaren, andächtigen Zuhörern füllte. Diese Tonschöpfung ist unter allen Werken dasjenige, das der Aufführung die grössten Schwierigkeiten entgegenstellt. Sie insgesammt so glücklich überwunden zu haben, macht Herrn Prof. Faisst, dessen Directions-Talent wir hier aufs tiefste zu bewundern gelernt haben, macht der Ausdauer und Hingebung des Vereinschors, so wie der ihn verstärkenden weiteren Sing-

kräfte, dem durch die Damen Schröder und Marschalk, die Herren A. Jäger und Wallenreiter so würdig repräsentirten obligaten Quartette, ferner den 47 mitwirkenden Mitgliedern der k. Hofcapelle, unter denen im *Benedictus* die Violine des Herrn Concertmeisters Singer so wunderbar hervortrat, die höchste Ehre. Wir hoffen und bitten dringend, dass dieses Werk, nachdem es jetzt mit so vieler Aufopferung einstudirt ist, uns öfter als nur dieses eine Mal zu Gehör kommen werde, denn Beethoven's Messe gehört zu denjenigen Schöpfungen, die sich nicht alsbald mit siegender Allgewalt die Herzen erobern, sondern erst bei mehrmaligem Anhören ihre eigenthümlichen Schönheiten geltend machen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft hatten wir das Vergnügen, Herrn Japha, der nach dem Dahinscheiden des unvergesslichen Grunwald hieher berufen worden ist, als einen ausgezeichneten Violinisten kennen zu lernen. Die günstige Meinung, welche Herr Japha, der früher in Königsberg, zuletzt in London war, schon bei dem Vortrage einiger Violin-Soli in dem Opern-Orchester durch seinen schönen Ton und geschmackvollen Ausdruck für sich erregt hatte, wurde durch sein Spiel eines Concertsatzes von Bassini vollkommen gerechtfertigt und erhöht. Er offenbarte in dieser durch enorme Schwierigkeiten mehr als durch tiefen Gehalt glänzenden Composition eine treffliche Reinheit besonders auch in den häufigen Passagen in Doppelgriffen, und entwickelte überhaupt eine sehr bedeutende Technik. Wir heissen in ihm einen tüchtigen Künstler willkommen.

Im Stadttheater hat Fräulein Artôt ihr Gastspiel am Dinstag als Leonore in Verdi's Trovatore fortgesetzt; das Haus war dieses Mal ganz besetzt und das Publicum spendete reichlichen Applaus, Blumen und Kränze. Wir behalten uns eine ausführlichere Beurtheilung der Leistungen der eminenten Künstlerin vor, deren Eindruck freilich durch das Singen in italiänischer Sprache nicht zu einem so rein befriedigenden und erhebenden gelangen kann, als es der Fall sein würde, wenn Alles zusammen ein einheitliches Ganzes bildete. Herr Wolters sang den Manrico; seine frische Stimme im Verein mit guter Schule und gebildetem Vortrage und, wie es schien, eine besonders gute Disposition erhoben seine Leistung an diesem Abende zu einer recht schönen und künstlerisch bedeutenden, was mit Recht vom Publicum durch lebhaften Applaus und Hervorruf anerkannt wurde. Zwei Tenoristen wie die Herren Grimminger und Wolters haben jetzt in der That nur wenige Bühnen aufzuweisen. Herrn Grimminger's Eleazar in der Jüdin und sein Arnold in Rossini's Tell sind ganz vorzügliche Leistungen im Gesange und durchdachte Darstellungen im Spiel, die durch Beides zusammen genommen ein wahrhaft künstlerisches Gepräge tragen. In der Jüdin bestätigte auch Herr Lindeck in der Rolle des Cardinals das vortheilhafte Urtheil, das wir über diesen Basso mit guter Stimme und musicalischer Sicherheit uns bereits durch sein früheres Auftreten als Caspar im Freischütz und als Marcel in den Hugenotten gebildet hatten. Die Vorstellung des Tell, als Fest-Oper am Abende des Dombaufestes den 15. d. Mts., war überhaupt eine recht gelungene; Herr Lang (Tell) hat eine wohllautende, einnehmende Baritonstimme und besitzt auch eine gute technische Fertigkeit, wie er namentlich in der Rolle des Figaro neben Fräulein Artôt als Rosine bewiesen hat. Um so weniger hat er nöthig, seinen Ton durch Forciren verstärken zu wollen, da eine übermässige Anstrengung in jedem Gesange, sobald sie wahrnehmbar wird, sich störend aufdrängt und über die Gränze der Kunst, deren Wesen Ebenmaass ist, hinausgeht. Möchten doch alle Sänger und Sängerinnen diese Wahrheit stets vor Augen behalten und uns von dem willkürlichen Festhalten der Töne, in denen sie sich besonders gefallen, das aber allen Rhythmus und maassvollen Ausdruck stört, befreien, denn eine Kunstleistung muss vor Allem in harmonischem Verhältnisse zum Ganzen stehen, und an Vollkommenheit derselben ist nicht zu denken, sobald das Ich darin anspruchsvoll hervortritt und nicht in der Hingebung an das Kunstwerk aufgeht.

Dresden. Am 30. September wurde auf unserem Hoftheater zum ersten Male Sophokles' Tragödie „Oedipus in Kolonos" nach J. J. C. Donner's Uebersetzung mit der Musik von F. Mendelssohn-Bartholdy gegeben, und es darf dieser Abend jedenfalls als ein theatralisches Ereigniss verzeichnet werden, zunächst wegen der grossartigen Dichtung, welche nur ausnahmsweise auf der modernen Bühne Verlebendigung findet, und sodann wegen des Auditoriums, das in Folge der meissener Philologen-Versammlung zum grossen Theile aus Gelehrten bestand. — Die Gesammt-Aufführung war eine höchst sorgfältig vorbereitete und der erhabenen Dichtung würdige, und was einzelne Leistungen betrifft, so möchte man eine gleiche Vollendung an anderen Hofbühnen wohl vergeblich suchen. Unterstützt von der Musik, war die Wirkung von „Oedipus in Kolonos" eine tiefgehende. Herr Dawison gab die umfangreiche und schwierige Titelrolle vortrefflich. Unter den Höhepunkten seines Vortrages seien namentlich die Scenen erwähnt, in welchen er den Greisen von Kolonos sein leidvolles Schicksal enthüllt, und sodann die erste Unterredung mit Theseus. Ganz meisterhaft trug er auch seine Rechtfertigung Kreon gegenüber vor. Gleich Herrn Dawison erhielt Frau Bayer grosse und verdiente Auszeichnungen. Ihr Leid hatte echten Herzensklang, und welche gemessene Eurhythmie in Worten und Geberden entwickelte sie als Antigone! Die Genannten mussten am Schlusse des Stückes zwei Mal erscheinen.

Mendelssohn-Stiftung. Der Rath in Leipzig macht bekannt, dass Herr Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin einen Theil des Ertrages der von ihm herausgegebenen „Reisebriefe" seines Bruders, des verewigten Felix Mendelssohn-Bartholdy, mit 1500 Thlrn. mit der Bestimmung in seine Hände gelegt hat, dass dieses Capital unter dem Namen „Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung" vom Rathe verwaltet und die Zinsen alljährlich am 3. Februar, als dem Geburtstage seines Bruders, an zwei Witwen von Mitgliedern des leipziger Stadt-Orchesters, welche von der Verwaltung der Stiftung zur Unterstützung der Witwen und Waisen des leipziger Stadt-Orchesters zu benennen sind, vertheilt werden sollen.

Wien. Joseph Erl's fünfundzwanzigjähriges Engagement ist im Operntheater in glänzendster Weise gefeiert worden. Am Jahresabende seines Debüts als Arnold sang der Jubilar dieselbe Rolle, und zwar in glücklicher Stimm-Disposition, unter rauschendem Beifall und „blumigen" Ovationen. Seine Collegen betheiligten sich an der Besetzung mit jener Bereitwilligkeit, welche bei solchen Gelegenheiten der künstlerische Anstand erfordert. So hatte Herr Draxler den Gessler, Herr Hrabanek den Leuthold, Herr Walter den Fischer, Herr Ander gar den Harras übernommen, Fräulein Couqui tanzte mit Herrn Calori ein neues Pas und die Solisten der Oper und des Ballets figurirten mit Ausnahme des erkrankten Herrn Wachtel sämmtlich im Chor. Tell, Mathilde, Hedwig und Gemmy waren in den Händen des Herrn Beck, der Damen Dustmann, Bettelheim,

Tellheim. Nach dem Theater wurde der Jubilar auch noch privatim von seinen Collegen gefeiert. Die Theilnahme unter den wiener Theaterfreunden war übrigens eine aufrichtige, und Jedermann gönnte dem wackeren Sänger, der nach Ablauf seiner Blüthezeit manche Kränkung erfahren musste, diesen billigen Tribut dankbarer Anerkennung.

Frau Kapp-Young sang als zweite Gastrolle die Recha. War es am ersten Abende die Indisposition der Künstlerin, die über den Erfolg ihrer Leistung einen leichten Flor breitete, so schien diesmal die Indisposition auf der Seite des Publicums zu liegen, das sich nicht bloss dem Gaste, sondern überhaupt der ganzen Vorstellung gegenüber auffallend kühl zeigte.

Der k. k. Hof-Opernsänger Herr Schmidt hat für die Ferien-Monate einen glänzenden Antrag zur italiänischen Oper nach London (Impresario Gye) erhalten. Derselbe studirt bereits am italiänischen Texte des Bertram und Marcel, für welche Rollen er express engagirt wurde.

Während der Winter-Saison werden acht „philharmonische Concerte“ Statt finden. Das inhaltreiche Programm besteht aus folgenden Werken: Suite für Flöte und Streich-Instrumente in *H-moll* von J. S. Bach, Ouverture zur „Medea“ von Bargiel, Symphonieen Nr. 3, 6, 7 und 9, Triple-Concert, Ouverturen zur „Leonore“ und „König Stephan“ von Beethoven, Adagio und Scherzo aus der Symphonie „Romeo und Julie“ von Berlioz, Ouverture zu „Anakreon“ von Cherubini, Chöre aus „Jephta“ und Arie aus „Herkules“ von Händel, Symphonie in *B-dur* von Haydn, Adagio (Gretchen) aus der Faust-Symphonie (neu) von Liszt, Symphonie Nr. 4 und Ouverture zur „Fingalshöhle“ von Mendelssohn, Symphonie in *Es*, Ouverture zur „Zauberflöte“ und Concert für Violine und Viola von Mozart, Ouverture zu „Aladin“ (neu) von Reinecke, Symphonie Nr. 2 „Ocean“ (neu) von A. Rubinstein, Ouverture Nr. 2 *C-dur* und Ouverture zu „Julius Cäsar“ von Schumann, und Ouverture zum „Beherrscher der Geister“ von C. M. von Weber.

Die Differenzen, welche zwischen der Direction des Hof-Operntheaters und Herrn Wachtel über den Contract des Letzteren entstanden waren, sind ausgeglichen. Das Engagement des Herrn Wachtel ist eine Thatsache; es wurde auf fünf Jahre abgeschlossen und legt dem Künstler die Verpflichtung auf, neun Monate im Jahre zu singen.

Hellmesberger hat die vorläufige Anzeige seiner Quartett-Productionen bereits veröffentlicht. Desgleichen Laub. Auch die Gesellschaft der Musikfreunde kündigt sechs Orchester-Concerte an. Im vorläufigen Programm befindet sich Schumann's vollständige Faustmusik unter Mitwirkung Stockhausen's.

Die Mitgliederzahl der wiener Sing-Akademie betrug am Schlusse der Concert-Saison 1862—1863 bei 174 Mitglieder, davon 79 Damen und 95 Herren. Der Stimmgattung nach gab es 46 Soprane, 33 Alte, 36 Tenöre, 59 Bässe. Von diesen 174 Mitgliedern waren 59 im Jahre 1862 eingetreten; aus der Gründungszeit der Akademie (Mai 1858) waren 31 Personen übrig. Im Laufe des September d. J. waren 15 neue Mitglieder angemeldet. Als Nachtrag zu dem bereits veröffentlichten Programme gelte, dass im ersten Concerte das Opferlied, im zweiten Concerte der elegische Gesang von Beethoven zur Aufführung kommen.

Die diesjährige Opern-Saison in Rom wurde eröffnet mit — nun? mit „Robert der Teufel“.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 43. | KÖLN, 24. October 1863. | XI. Jahrgang.

Geschichte der Musik.

II.

(I. s. Nr. 40.)

Noch deutlicher als aus dem Abschnitte über Palestrina geht die Verfahrungsweise A. Reissmann's in seiner „Geschichte der Musik“ aus der Entwicklung der Formen in der niederländischen und darauf in der venetianischen Schule hervor, die er stets mit Beispielen belegt; denn ausser den 51 Seiten Noten-Beilagen sind noch eine Menge zum Theil sehr ausführlicher Beispiele im Texte abgedruckt. Dadurch wird alles ästhetisirende Geschwätz von vorn herein abgewiesen, und wir erhalten eine sichere Zeichnung und begründete Darstellung, nicht eine mehr oder weniger in Phantasie getränkte Schilderung des Colorits. Man könnte den Vergleich machen, dass, wie Cuvier das Gerippe und die Knochen zur Grundlage des Systems im Thierreiche machte, auf ähnliche Weise Reissmann die Formen zum Gerüste nahm, um an ihnen den allmählichen Aufbau des musicalischen Systems zu zeigen.

Wie die venetianische Schule naturgemäss zu der römischen hinführte, darüber lesen wir unter Anderem S. 187 u. ff. in Bezug auf Adrian Willaert (von 1527 bis an seinen Tod 1563 an St. Marcus in Venedig), den Stifter jener Schule, wie sein Hauptverdienst darin bestand, dass er die alte Weise, die Psalmen in Wechselchören zu singen (Antiphonie), wiederum einführte. „Mehrstimmige Compositionen“ — heisst es dann weiter — „waren bei den Niederländern schon keine grosse Seltenheit; aber sie waren meist im *Canon plures ex una* componirt, wie jener vierundzwanzigstimmige Canon von Josquin; am allerwenigsten aber dachte man daran, die Chöre ganz bestimmt zu scheiden. Dies konnte erst geschehen, als den Contrapunktisten die Bedeutung der Harmonie als Grundlage für ihre Arbeiten immer mehr zum Bewusstsein gelangte. Wir sahen im vorigen Capitel bereits, wie ausserordentlich wirksam dies sich schon in Josquin schaffend erweist, und wie bei einzelnen seiner Mitlebenden der einzelne Accord schon in selbständiger Behandlung hervortritt. Von hier aus war der Schritt bis zur Zweichörigkeit leicht gethan. Nachdem die einzelnen Stimmen sich nicht mehr selbständig zu entfalten strebten, sondern vielmehr sich in Massen zu vereinigen bemüht waren, war es natürlich, dieselben gegen einander zu führen. Wenn bisher mit dem einzelnen Tone operirt wurde, so begannen jetzt die Versuche mit dem einzelnen Accorde, und der nächste war allerdings der im vorigen Capitel bereits erwähnte, den einen Accord recht ausklingen zu lassen, um an seinem Vollklange sich recht zu ergötzen. Dann aber erfolgte nothwendig die Bildung nicht mehr melodischer, sondern harmonischer Formeln, und diese im Sinne der Contrapunktisten zu verarbeiten, war natürlich die Zweichörigkeit das bequemste Mittel. Diese entsprach aber der alten Psalmen-Gesangsweise entschieden mehr, als jene künstlich verschlungene der früheren Contrapunktisten. Jener Parallelismus der Psalmenverse war jetzt wiederum entschieden herauszubilden, und wir sehen denn auch die einzelnen Chöre in halben und ganzen Versen sich abwechseln, nach dem Sinne und Ausdruck der Worte. Diese kommen dadurch aber auch wieder zu einer Bedeutung, welche sie bisher nicht hatten. Den Contrapunktisten war es nur zu thun, die Stimmen recht künstlich zu verflechten, und diesem Bestreben wurde alles dem Entgegenstehende geopfert. Jetzt entwickelt sich das Ganze wieder mehr syllabisch, und das Wort erlangt wieder seine vollste Bedeutung. Dadurch aber wird auch jenem rhythmischen Elemente, das wir bisher vermissten, der Weg gebahnt, und wir werden schon bei Willaert, noch mehr aber bei seinen Nachfolgern Cyprian de Rore und Orlandus Lassus dem Bestreben nach jener symmetrischen Gliederung des Ganzen und der einzelnen Theile, von welcher die früheren Contrapunktisten nur eine schwache Ahnung hatten, be-

gegnen. Wenn wir endlich noch erwähnen, dass aus dieser harmonischen Darstellung des Tonmaterials sich auch erst die wirklich charakteristische Entfaltung der Kirchen-Tonarten entwickeln konnte, so darf man mit vollem Rechte die Weise Willaert's als eine neue Periode der Entwicklung unserer Kunst bezeichnen.

„Die ursprüngliche Kirchen-Melodie verschwindet allerdings allmählich aus der neuen Psalmodie. Bei Willaert begegnen wir ihr eigentlich nur im Anfange noch. So beginnt das Magnificat*) mit einer Melodie der Psalmodie in einer einzigen Durchführung, an der sich selbst der Bass nicht betheiligt, und dann wird der Satz vorwiegend harmonisch weitergeführt. Nur einmal noch zu den Textesworten *fecit potentiam* stimmt der Tenor jedes Chors jenes Eingangs-Motiv an, um die weitere Entfaltung sofort wieder den Chormassen zu überlassen. (Noten-Beispiele.) Schon aus diesen wenigen Beispielen ersieht man, dass das Ganze nicht etwa nur ein in zwei Chöre vertheiltes, ursprünglich einchöriges Werk ist, und dass die Chöre nicht etwa nur einander nachreden, sondern dass vielmehr die Chormassen mit und gegen einander selbständig geführt sind. Noch entschiedener tritt dies hervor an den Stellen, in welchen harmonische Motive auftreten, welche sich gegenseitig ergänzen, wie Frage und Antwort (Beispiel); namentlich aus solchen, welche schon auf feinsinniger Erkenntniss der harmonischen, nicht mehr melodischen Verwandtschaft beruhen (Beispiel), musste sich nothwendig eine ganz neue Musik-Praxis entwickeln und namentlich die Umgestaltung des Canons zu der weit bedeutsameren Form der Fuge von selbst ergeben. Der Canon ist, wie wir sehen, das ganz natürliche Product melodischer Entfaltung; die harmonische führt eben so naturgemäss darauf, die Resolution nicht mehr nur melodisch, sondern zugleich harmonisch in engste Beziehung zum Hauptsatze zu bringen, so dass endlich beide als Führer und Geführte (*Dux* und *Comes*, Thema und Antwort) sich ergänzen. Der weitere Verfolg dieses eigenthümlichen Processes kann erst später erfolgen.

„Wie in dieser neuen Weise die Declamation der Worte genau berücksichtigt werden kann, bedarf kaum eines Hinweises. An die Stelle des reich melismirten und mensurirten Gesanges, dem zu Liebe nicht nur die Verständlichkeit, sondern auch oft die sachgemässe Aussprache geopfert wurde, ist der ausschliesslich syllabische Gesang getreten, welchem die sinngemässe Declamation als oberste Regel gilt. Wie aber namentlich dadurch die Herausbildung einer wirklich selbständigen Rhythmik angebahnt wird, das wird erst erfolgreich im nächsten Buche besprochen werden, wenn wir uns der Zeit nähern, deren Aufgabe es war, den musicalischen Rhythmus als selbständige Macht des musicalischen Ausdrucks hinzustellen. Jetzt zeigen sich immer nur noch vereinzelte Spuren. Die im Ganzen strenge Gliederung der Psalmenverse wird natürlich auch musicalisch dargestellt, allein nicht etwa mit dem Bewusstsein von der Nothwendigkeit rhythmischer Gliederung, sondern nur, weil der Gesang sich dem Texte syllabisch anschliesst. Zwar begegnen wir, wie bereits erwähnt wurde, kleineren, fester gefügten Abschnitten, aber auch sie folgen der Textgliederung und werden, ausschliesslich harmonisch, nicht auch rhythmisch eigenthümlich zusammengefügt.

„Der Rhythmus sollte nicht innerhalb, sondern ausserhalb des Kirchengesanges seine Ausbildung zum musicalischen Darstellungsmittel gewinnen.

„Aber eine andere und unstreitig die wichtigste Bedeutung gewinnt dieser syllabische Gesang dadurch, dass er zu grösserer Aufmerksamkeit auf den veränderten Sinn und die erhöhte Bedeutung einzelner Worte und zu einer demgemäss feiner und tiefer gefassten Behandlung derselben führt. Noch bei Willaert macht sich das Bestreben wie bei seinen Vorgängern nur in vereinzelten Fällen geltend. Innerhalb des Kirchentones, den herauszubilden ihr Hauptstreben ist, versuchen sie mancherlei abweichende Gestaltungen, aber immer mehr in der Absicht, dem Ganzen einen etwas abweichenden Ton zu verleihen, als einzelne feine, kleinere Züge herauszuheben. Aber schon in seinen Schülern und unmittelbaren Nachfolgern, weniger noch in Cyprian de Rore als in Orlandus Lassus, macht sich das bewusste Streben nach einer feineren Charakteristik geltend.

„Endlich bleibt uns noch ein eigenthümlicher Zug Willaert's zu erwähnen, der ihn vor allen seinen Vorgängern auszeichnet und der bestimmend auf die Gesammt-Entwicklung der Tonkunst wurde: die feinsinnige Weise, mit der er den Stimmklang zu verwenden weiss, um die ganze Fülle des harmonischen Ausdrucks zu erreichen.

„Jene ersten Chöre an Klöstern und Kirchen waren, wie der zu St. Marcus in Venedig, aus Knaben- und Männerstimmen zusammengesetzt. Schon um 1520 wird Costanza Festa als Castrat der päpstlichen Capelle erwähnt, doch erst mit dem Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts wurde durch eine päpstliche Bulle (*Ad honorem Dei*) die Castration autorisirt.

„Den italiänischen Contrapunktisten gaben die Castraten die Veranlassung zu den verschiedensten Experimenten mit dem Stimmklange. Die eigenthümliche Zusammensetzung der Sängerchöre bot ihnen früh schon hohen und tiefen Sopran, hohen und tiefen Alt, Bariton, hohen und

*) Aus „*Thesaurus musices*". Tom. I. Nürnberg, Johannes Montanus & Ulricus Neuberus.

tiefen Tenor und den Bass und Contrabass, und wir nähern uns allmählich der Zeit, in der die Contrapunktisten fortwährend bemüht sind, für Klang und Ausdruck aus der verschiedensten Mischung der Stimmgattung neue Mittel zu gewinnen. Willaert's Grösse beruht auch hier noch einseitig auf der feinsinnigsten Mischung der Stimmen zur Gesammtwirkung (Beispiel).

„Bei Weitem geringere Bedeutung konnte Willaert durch seine Werke für einen Chor erlangen, und seine Motetten und Versetten stehen entschieden denen selbst seiner Zeitgenossen nach. Der Sinn für Harmonik ist bei ihm so stark, dass er die canonischen Formen, wie sie in der Motette immer noch ausschliesslich zur Anwendung kommen, entschieden in der Entwicklung aufhält. Daher können wir mit Recht Willaert als den Vollender der alten Richtung, die ganz bewusst auf die Harmonik hindrängte, ansehen, aber nicht auch zugleich als den Begründer der neuen, welche nun wiederum die Harmonik in reichster Belebung aufzulösen beginnt. Das konnte vollständig nur durch einen Meister wie Palestrina geschehen, der von der Harmonik ausging, der sie als etwas Fertiges vorfand, nicht durch einen, dem sie sich erst als letzte Consequenz des Entwicklungsganges ganzer Jahrhunderte darstellte."

Fügen wir zur Vervollständigung dieses Entwicklungsganges noch hinzu, was Seite 203 u. ff. über den Unterschied zwischen Orlandus Lassus und Palestrina gesagt wird.

„Die in Rede stehende Motette von Orlandus Lassus: „*Gustate et videte*" (die seit 1584 in München bei allen Processionen und Gebeten um gutes Wetter gesungen wurde), gehört allerdings zu den bedeutendsten und nebenbei lieblichsten Erzeugnissen jener Zeit. Der Meister bewegt sich innerhalb der engen Schranken der versetzten ionischen Tonart mit einer grösseren Freiheit, als jeder seiner Vorgänger, und namentlich der erste Theil der Motette entwickelt sich in ununterbrochenem Fluss und grosser Lebendigkeit. Sie ist das Product der vollständigsten Herrschaft über die Regeln der alten Schule.

„In einer grossen Anzahl seiner Motetten geht er indess weit über diese hinaus und hilft damit die neue Zeit erfolgreich vorbereiten. Sein Contrapunkt ist meist figurenreicher, als der der Vorgänger, aber dessen ungeachtet merkt man ihm an, dass er nicht erfunden ist, um Harmonieen zu gewinnen, sondern vielmehr, sie aufzulösen. Wir müssen jetzt schon auf diesen tiefgreifenden Unterschied der alten und der neuen Compositionsweise hindeuten, wenn er uns auch in jenem Meister erst vollständig klar werden wird, in dessen ganzem Bildungsgange er sich uns schon darstellt, in Palestrina. Wir sahen die Harmonie aus dem Bestreben entstehen, verschiedene Melodieen zusammen zu fügen, und selbst als die daraus sich entwickelnde instinctive Thätigkeit des Discantisirens mit Bewusstsein geübt wurde, war diese immer noch nur darauf gerichtet, zu gegebenen Melodieen die Consonanzen zu finden. Die ganze niederländische Schule verfolgte diesen Gang mit grosser Energie, und in der durch sie erzogenen venetianischen Schule erst wird die Harmonie als neue Macht für musicalische Darstellung vollständig gewonnen und erkannt, und so beginnt denn auch nach und nach der Standpunkt der Contrapunktisten sich zu verändern; sie treten in ein anderes Verhältniss zur Harmonie und nehmen von ihr aus ihren Ausgangspunkt. Zwar gilt auch ihnen noch eine fremde Kirchen- oder Volksweise als formales Band, aber diese erscheint ihnen von vorn herein eigenthümlich harmonisch gestaltet, und auf dem Grunde der ihr eigenen Harmonie erhebt sich jetzt ihr Contrapunkt.

„Schon von Cyprian de Rore gilt dies annähernd; allein ihm scheint das harmonische Material noch viel zu neu, als dass es schon wieder vollständig flüssig bei ihm werden konnte. Wir finden bei ihm daher auch strengere canonische Formen, aber weit weniger Fluss in den einzelnen Stimmen.

„Orlandus Lassus behandelt dagegen die künstlichen Formen mit wenig Sorgfalt, und das dürfte namentlich die grosse Ueberlegenheit, die Palestrina über ihn, wie über alle Vorgänger und Zeitgenossen gewann, begründen. Dieser grosse Meister fasste alle diejenigen Vorzüge, welche die Grösse jedes einzelnen bedingen, mit gewaltiger Hand zusammen, und wir finden bei ihm alle die Formen, welche die Zeit herausgebildet, von dem ursprünglich einfachsten Contrapunkte bis zu dem künstlichsten Canon eines Josquin und Ockenheim mit einer so ungezwungenen Consequenz der Entwicklung angewandt, wie vor ihm bei keinem Anderen.

„Orlandus Lassus führt seinen begonnenen Canon selten weiter, als ihm die ungezwungen sich darlegende Harmonie gestattet. Diese so zu erfinden, dass sie, wie bei Palestrina, sich dem Canon ganz von selbst fügt, scheint ihm versagt gewesen zu sein. Trotzdem begegnen wir doch schon manchen contrapunktischen Feinheiten, die von der nachfolgenden Zeit zu selbständigen Formen sich ausbildeten."

Und dann noch folgende Stelle (S. 214):

„Die ganze Fülle und Weite der Harmonik, in der sich ihm die Kirchen-Tonart darstellt, kommt natürlich in den mehrstimmigen, namentlich den mehrchörigen Werken zu vollständigster Erscheinung. Weil seine Harmonik nicht nur tiefer und reicher, sondern zugleich flüssiger,

durch die selbständigere Stimmführung lebendiger geworden ist, so vermag er auch jeden einzelnen Chor macht- und glanzvoller auszuprägen und beide wiederum künstlich in einander zu verweben. Die beiden Chöre wechseln in der Regel Versglied um Versglied, und indem der andere Chor einsetzt, ehe der erste noch verklungen, entwickelt sich das Ganze in eindringlicher Lebendigkeit. Wo er beide Chöre zusammenfasst, geschieht es nirgend nur in der gedrängt massigen Weise, wie bei Willaert, sondern immer so künstlich verwoben, wie in seinen einfachen Chören. So zeigt sich überall das Streben, die kaum erst gewonnenen festen Harmoniemassen in ein verschlungenes Tongewebe aufzulösen. Die Meister fühlten früh schon heraus, dass diese Harmoniemassen von nicht minder naturalistischer Wirkung sind, als der einzelne Ton, und dass, um sie zum Träger der höchsten Ideen zu machen, sie sich wiederum nothwendig auflösen müssen. Orlandus Lassus ist der erste Meister, der von diesem neuen Standpunkte aus sich schaffend erweist. Daher setzt er schon nie mit dem vollen Dreiklang ein. Der Grundton oder auch die Quint beginnt zuerst, ihnen gesellt sich dann noch wo möglich die Octave zu, ehe die Terz dazu tritt, und namentlich in jenem principiellen Vermeiden der reinen Dreiklangswirkung wurzelt jene Vorliebe für Synkopen. Die Fortschreitung in Dreiklängen erlangt dadurch ein eigenthümliches Leben und einen besonderen Glanz, dass zwei Stimmen forttönen, während die anderen Stimmen nach einem anderen Dreiklang schreiten und so jene fortklingenden in ein anderes Intervallen-Verhältniss setzen. Da aber, wo der Meister eine Kirchen-Gesangsweise harmonisch auszustatten beginnt, geschieht dies in einem reichbelebten Contrapunkte, und an Fülle und Glanz ist er nur von Einem übertroffen worden, von Palestrina."

Hiarne oder das Tyrfingsschwert.

Nachgelassene Oper in vier Acten von H. Marschner.

(Schluss. S. Nr. 42.)

Der Inhalt des Textbuches ist in dem Berichte über die zweite Aufführung der Oper in Frankfurt am Main in Nr. 40 d. Bl. bereits skizzirt. Marschner erging es wie vielen deutschen Componisten: sobald sie einen Operntext erhalten, der halbweg musicalische Situationen enthält oder hier und da einer ihrer Lieblings-Neigungen in Bezug auf musicalische Ausdrucksweise Stoff darbietet, componiren sie darauf los und fragen nicht danach, ob die Handlung überhaupt dramatisch spannend und im Stande ist, durch Concentrirung auf wenige Personen als charakteristische Träger derselben die Theilnahme des gebildeten Publicums zu erregen und zu fesseln. Diesen Punkt, der auch in dem Berichte aus Hannover über Hiller's „Katakomben" (in Nr. 42) schon hervorgehoben ist, halten wir für die nothwendigste Bedingung eines guten Operntextes, weil er dem Componisten die Möglichkeit bietet, die Charakterisirung der Hauptpersonen durch seine Musik zu vervollständigen. Marschner fand in dem Texte von W. Grothe romantisches Nordland, Elfen und Geister, Zauberspuk u. s. w. Das zog ihn an und liess ihn auffallende Mängel des Ganzen, als Drama betrachtet, übersehen, und als er sie einsah, war der bei Weitem grösste Theil der musicalischen Arbeit schon gethan.

Der Dichter hat den Kern der Handlung aus Adolf Stern's „Sangkönig Hiarne, eine Nordlandssage" (Leipzig, 1857, 2. Auflage) entnommen: die Besteigung des Thrones durch Hiarne und dessen Kampf gegen den rechtmässigen, todt geglaubten Erben Friedleif (bei Grothe: Friedebrand). Er hat wohl daran gethan, seinen Helden moralisch dadurch zu retten, dass er ihn den allgemeinen Irrthum über Friedebrand's Tod theilen lässt, während in Stern's Gedicht Hiarne als doppelter Verräther an dem Thronerben und Jugendfreunde erscheint, denn „Er wusste, dass ich lebend war, Ich sandt' ihm Botschaft Jahr um Jahr" — sagt Friedleif S. 19 a. a. O. Wenn hierin den Verfasser des Opernbuches ein richtiger Tact leitete, so war es dagegen ein Missgriff, die Sage von dem Tyrfingsschwert in das Drama hinein zu mischen und sie sogar zum Hauptfactor der Handlung zu machen. Dadurch fällt alle Charakteristik der Handelnden hinweg, weil sie nicht aus menschlichen Motiven handeln, sondern als blinde Werkzeuge eines übermenschlichen Zaubers. Nun wurden auch noch Dämonen hineingezwängt, deren Mitwirkung bei der Handlung nicht über die Verspottung ihres Schützlings oder Meisters Uller hinausgeht.

Diese Anlage trägt zum grössten Theile die Schuld, dass die musicalische Charakteristik der beiden Hauptfiguren, Hiarne's und Uller's, dem Componisten im Vergleich zu den Leistungen in seinen drei Meisterwerken nicht so gut gelungen ist, als in jenen. Namentlich ist die Bariton-Partie (Uller), für welche Marschner sonst stets mit Vorliebe geschrieben hat, in dem nachgelassenen Werke nicht so glänzend ausgestattet, wie in den früheren Opern, wennschon die beiden Arien Uller's recht gute, vielleicht nur etwas zu lange Musikstücke sind. Namentlich sind Recitativ und Arie im zweiten Acte aus *E-dur* und *Cis-moll* hervorzuheben, deren Mittelsatz in *E-dur* ein Marschner's schönsten melodischen Ergüssen vollkommen ebenbürtiger ist. Die Scene und Arie des dritten Actes verläugnet zwar Marschner's Weise nicht, macht aber nicht den Eindruck, den sie beabsichtigt.

Die Tenor-Partie (Hiarne) ist dankbarer, namentlich in den lyrischen Stellen. Eine durchgreifende Charakteristik hinderte indessen hier noch mehr, wie in der Rolle Uller's, die schwankende Haltung, welche der Dichter dem Hiarne gegeben, der bald kühn bis zum Ringen mit einem Geiste (!), bald kleinmüthig, bald Held, bald Troubadour, bald vom königlichen Sinn gehoben, bald als Vasall um Gnade bittend erscheint.

Ausser diesen beiden Männerrollen sind die übrigen unbedeutend für die Handlung; Friedebrand (Tenor) tritt erst im vierten Acte auf, die Freunde Hiarne's (Biörn, ein Skalde, Heröd, lauter hohe und niedere Bässe, wozu noch ein vierter, Stoccadur's Geist, kommt) bieten keine Gelegenheit zu selbständiger musicalischer Behandlung und kommen nur in Ensemblestücken vor.

Nach der Ouverture, die viel zu ausgedehnt ist, im Mittelsatz aber eine reizende Melodie aus der ersten Arie Hiarne's hat, führt ein Chor (*E-dur*) der Skalden und Vasallen Hiarne's in einer Halle seines Schlosses uns in die Handlung ein. Hier wollen wir gleich bemerken, dass wir in sämmtlichen Chören der Oper — und es sind deren sehr viele — die volle Schöpfungskraft Marschner's aus seiner besten Zeit wiederfinden; hiedurch und auch durch die meisten von den anderen Musikstücken reiht sich die Oper Hiarne den drei Meisterwerken an und übertrifft die späteren Opern (Adolf von Nassau, Des Falkners Braut, Austin) bei Weitem. Aber wir dürfen nicht verschweigen, dass eine grosse Monotonie dadurch erzeugt wird, dass, mit Ausnahme eines kurzen Elfenchors, der für Frauenstimmen geschrieben ist, alle übrigen Chöre nur Männerchöre sind. Vollständige Chöre aller vier Stimmen hat der Dichter (ausser in zwei Zeilen am Schlusse der Oper) gar nicht herbeigeführt, und Marschner hat in zwei Finale's, wo es leicht war, Frauenstimmen mit auf die Scene zu bringen, diese Gelegenheit unbenutzt gelassen. Sind nun vollends noch — wie im Finale des dritten Actes — die drei Solostimmen neben dem Männerchor auch Männerstimmen (Hiarne, Biörn und Heröd), so bleibt das Colorit doch gar zu gleichartig, und selbst bei grossem inneren Werthe der Composition ringen sich drei Solostimmen neben vier Chorstimmen, welche alle sieben in der engen Region liegen, die dem männlichen Organ zugemessen ist, schwer zur Klarheit durch.

Nach dem Einleitungs-Chor tritt Hiarne düster und trauernd auf; er ist vom Hofe König Frotho's verbannt, der die Hand seiner Tochter Asloga ihm versagt. Trompeten verkünden die Ankunft Biörn's, der nach dem musicalischen Pomp, mit welchem er eingeführt wird, eine grössere Bedeutung für das Drama erwarten lässt, als ihm zugetheilt ist. Er benachrichtigt seinen Freund Hiarne, dass der König todt und Asloga frei ist. Der lyrische Freudenerguss, zu dem diese Botschaft Veranlassung gibt, ist ein schönes Arioso Hiarne's, in welchem die Melodie, die schon in der Ouverture anklang, das Hauptmotiv bildet. Uebrigens verläuft das Duett mehr recitativisch und declamatorisch. Die Scene endet mit einem Aufruf Hiarne's an seine Vasallen und einem frischen Kriegerchor.

Die Verwandlung zeigt eine Gegend am Meere mit Stoccadur's Grab, in das er das Zauberschwert Tyrfing mit hinab genommen hat. Ein Chor von Elfen freut sich der Abenddämmerung — ein liebliches Allegretto in *Fis-moll*, $^2/_4$-Tact, für zwei Soprane und Alt, dem eine schöne tonduftige Instrumental-Einleitung (drei Violoncelle und gedämpfte Violen nebst einer Solo-Violine) vorhergeht. Man bedauert, dass der Chor so kurz ist. Auch die Beschwörungs-Scene Stoccadur's durch Hiarne und der eintönige Geisterspruch seines Ahns bei Ueberreichung des Tyrfings auf einem Orgelpunkte mit Begleitung von Hörnern, Ophikleïd und Contrabässen erinnert deutlich an die Instrumentirungskunst im Vampyr und Hans Heiling. Der unsichtbare Geisterchor vervollständigt den Eindruck der Scene, bei der man freilich die Vernunft gefangen geben muss.

Eine abermalige Verwandlung führt uns in eine Halle der Burg Lethra. Die Königstochter Asloga (Sopran) klagt um ihr Geschick, wenn der Geliebte nicht erscheint, sie vor Uller's Werben zu schützen, in einer schön melodischen Cavatine in *Es-dur, Andante con moto*, $^4/_4$-Tact. Ein Hornklang ertönt hinter der Scene und verhallt leise, bald darauf vernimmt man Hiarne's Stimme (Romanze in *A-dur*, $^6/_8$-Tact), der Schutz und treue Liebe verheisst, und ein lieblicher Zwiegesang zwischen Asloga auf der Scene und Hiarne ungesehen schliesst den ersten Act.

Der zweite Act versammelt im Krönungssaale auf Lethra die Vasallen des todten Königs, die Uller berufen hat. Die oben schon erwähnte Arie geht dem Erscheinen der Vasallen vorher, die mit einem trotzig wilden Chor in *D-moll* auftreten. Asloga und eine einzige von ihren Frauen (warum nicht ein ganzer Chor?) sind zugegen. Sie weis't Uller's Hand trotz des gar barschen Drängens der Vasallen standhaft zurück, bis Hiarne als Retter erscheint. Der Waffenstreit entbrennt, aber von dem Zauber des Tyrfingschwertes in Hiarne's Hand wird Uller geblendet und entflieht. Die Vasallen rufen Hiarne, dem Asloga ihre Hand reicht, zum Könige aus in einem prächtigen Chor *Andante con moto* in *F-dur*, $^{12}/_8$-Tact, an den sich ein pompöses Finale (Solostimmen: Asloga und Walla, ihre Vertraute, Hiarne und Biörn, und Männerchor sämmtlicher Vasallen) schliesst, das wir jedenfalls für das schönste Musikstück in der ganzen Oper halten. Hier ist Leben und Kraft und

Schwung in jedem Tacte und ein Glanz des Orchesters, der, weit entfernt von nichtssagendem Lärm, dem Gemälde eine charakteristische, vollsaftige Farbe gibt.

Der dritte Act beginnt in wilder Felsengegend mit einem Geisterchor von poetischem und düster schönem musicalischen Gehalt, dessen Instrumental-Einleitung wiederum meisterhaft ist. Weniger gelungen schien uns die folgende Scene zwischen Uller und den Dämonen. Nach der Verwandlung ertönt ein heroisch feierlicher, marschartiger Orchestersatz, der die Feier des Hochzeitsfestes Hiarne's und Asloga's einleitet. Dabei ertönt der Chor der Ritter (*F-dur*). Es ist unbegreiflich, dass auch hier wieder, mit Ausnahme der Asloga, nur Männer auf der Bühne sind! Waren denn die Frauen damals in Norweg ausgestorben, so dass selbst zu einer Hochzeitsfeier am Hofe des Königs keine einzige geladen werden konnte? Es ist sehr zu bedauern, dass Marschner die schönste Gelegenheit zu einem grossen Festchor nicht benutzt hat. Dagegen enthält die Partitur an dieser Stelle eine reizende Musik von bedeutendem Umfange zu einem grossen Ballet, welche Marschner, wenn wir uns recht erinnern, auf Ansuchen der Hofopern-Direction von Wien geschrieben hat. Wo dieses Ballet in Scene gesetzt werden kann, wird es wesentlich zur theatralischen Wirkung des Moments beitragen, in welchem das Fest durch die Kunde von dem Leben und der Landung Friedebrand's unterbrochen wird; auch dürfte es kein Frevel an den Manen Marschner's sein, wenn eine geschickte Hand den Männerchor in einen vollstimmigen verwandelte und die Regie die Königstochter mit einem stattlichen Frauenflor umgäbe.

Auf die Nachricht von dem Nahen des rechtmässigen Thronerben, welche Hiarne und Asloga für eine Erfindung Uller's halten, beschliesst Hiarne Kampf. Das Abschieds-Duett mit Asloga ist eine schwache Nummer, dagegen erhebt sich das Finale (*Vivace, D-moll* und *D-dur*, $^2/_4$-Tact) wieder zu bedeutender Höhe. Es ist ein Terzett (Tenor und zwei Bässe — Hiarne, Biörn und Heröd oder der Skalde, da beide Personen in Eine Rolle verschmolzen werden können) mit Männerchor, wobei nur wiederum zu bedauern, dass die frischere Farbe der Frauenstimmen fehlt, da selbst der einzige Sopran (Asloga) nach dem Duett die Scene verlässt!

Der letzte Act beginnt in Hiarne's Lager nach kriegerischer Einleitung (Trommel und drei Trompeten) mit einem soldatischen Trinkliede (*Es-dur*, $^3/_4$-Tact) von lebensvoller Melodie und markigem Rhythmus, an welchen sich eine kurze, aber sehr schöne Cavatine Hiarne's schliesst. Als er das Schwert zur Schlacht zieht, übt der Tyrfing seinen Zauber aus, seine „funkelnden Runen" blenden ihn, da er es gegen eine gerechte Sache schwingt, er schleudert es von sich und entflieht. Friedebrand zieht siegreich herein, wiederum mit einem Männerchor, den seine Krieger bilden. Nach seinem Abzuge erscheint Uller und findet das Tyrfingsschwert — ein Auftritt, der stark an das Komische streift.

Die Entwicklung des Drama's erfolgt darauf in dem Thronsaale der Königsburg. Ein Recitativ Asloga's und ihr Duett mit Friedebrand erheben sich nicht über das Gewöhnliche; die folgende Arie der Asloga hingegen ist ein Gesang voll Schwung und von edlem Charakter, besonders im Allegro: „Ich bin ein Weib nur — doch Hiarne's Weib!"

Daran schliesst sich das Finale der Oper. Friedebrand verkündet vom Throne Gnade. Da tritt ein greiser Sänger hervor und bittet um die Gunst, ein Lied vor dem Könige zu singen. Es ist Hiarne, der in einer Ballade sein eigenes Schicksal erzählt und nur um Asloga, seine Gattin, bittet. Zugleich wirft er die Verkleidung von sich. Uller und sein Anhang stürmen gegen ihn an, aber der Tyrfing in Uller's Hand kehrt seine Kraft gegen den Träger. Uller versinkt unter dem Hohngelächter der unsichtbaren Dämonen. Hiarne fasst das Zauberschwert auf und legt es dem Könige zu Füssen. — Die Ballade ist zu lang, was die Wirkung schwächt, da hier Alles zum Schlusse drängen muss, den ja doch Jeder voraussieht. Sonst kann man von dem Finale überhaupt sagen, dass die Musik darin ihre Pflicht thut: der Schluss-Chor, der einzige in der ganzen Oper, in welchem Sopran und Alt zum Vorschein kommen, konnte natürlich nur kurz sein, da die Handlung vorüber ist.

Man wird aus der Analyse der Oper ersehen, dass trotz grosser Mängel des Buches es doch darin an wechselndem Leben und dramatischen Situationen nicht fehlt. Die Musik aber schliesst sich, wie schon gesagt, nach unserer Ueberzeugung und nach dem Urtheil tüchtiger Musiker in Frankfurt den besten Werken Marschner's an, wenn sie diese auch nicht vollständig erreicht. Auch der Erfolg bei dem Publicum hat in den bisherigen Vorstellungen, von denen wir der dritten bei vollem Hause beiwohnten, dieses Urtheil bestätigt.

Die Aufführung war vortrefflich vorbereitet und macht dem ganzen Personal sowohl in Ausführung der Hauptpartieen, als im Chor grosse Ehre. Frau Burger-Weber (Asloga) und die Herren von Kaminski (Hiarne), Pichler (Uller) und Dettmer (Biörn) brachten ihre Rollen zu voller Geltung. Herrn Capellmeister J. Lachner und den Herren Regisseurs Vollmar und Hysel gebührt die grösste Anerkennung, so wie dem Orchester, das seine schwierige Aufgabe vollkommen gut löste.

Und unsere Hoftheater?? L. B.

Die Tonkunst bei dem Dombaufeste zu Köln am 15. und 16. October.

Der Wunsch, die gottesdienstliche Feier der Vollendung des kölner Domes in seinem Innern durch die Aufführung einer musicalischen Messe von der Composition eines grossen deutschen Meisters verherrlicht zu sehen, ist nicht in Erfüllung gegangen, weil der Beschluss der Erz-Diöcese die Frauenstimmen aus dem Kirchenchor verbannt und auch selbst für den vorliegenden aussergewöhnlichen Fall, trotz der entgegengesetzten Praxis in München, Wien und anderen katholischen Städten, keine Ausnahme davon gestattet wurde. So gelangte denn eine Messe für Männerstimmen von Diabelli zu der Ehre, bei einem der seltensten und erhabensten kirchlichen Feste in Anwendung zu kommen.

Bei dem Eintritte des Festzuges in den abgesperrten Raum vor dem Haupt-Portale des Domes empfingen denselben von erhöhter und festlich geschmückter Bühne herab die Klänge einer zu diesem Zwecke von Andreas Pütz gedichteten und von Franz Weber für Männerchor mit Begleitung von Metall-Blas-Instrumenten componirten Cantate, welche von dem kölner Männer-Gesangvereine gesungen wurde und durch Inhalt und Ausführung einen feierlichen und erhebenden Eindruck machte.

Am zweiten Festtage trat dann durch das Concert am Abende des 16. October im grossen Gürzenichsaale die Tonkunst in ihr volles Recht. Es wurde durch die vereinigten Chor- und Orchesterkräfte und Hinzuziehung auswärtiger Künstler-Berühmtheiten unter Anordnung und Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn F. Hiller ausgeführt und bildete unstreitig einen Glanzpunkt des Festes namentlich für die grosse Zahl von kunstliebenden Ehrengästen und Dombaufreunden, welche die Feier in Köln versammelt hatte.

Nach der Ouverture Op. 124 von Beethoven hob eine Festhymne, nach Bibelworten und Kirchenliedern zusammengestellt, deren ältere Tonweisen F. Hiller mit bekannter Meisterschaft zu einem vollstimmigen Ganzen mit Tenor-Solo verbunden und prachtvoll mit Orchester und Orgel instrumentirt hatte, die Zuhörerschaft zu der feierlichen Stimmung empor, welche die Verse aussprechen:

„Lobt Gott, der auch das grosse Werk,
Das von uns angefangen,
Vollführen wird und geben Stärk',
Das Ende zu erlangen!"

Der mächtige Klang, mit dem die herrliche Stimme des k. Hof-Opernsängers Herrn Niemann diese Worte durch die weiten Hallen, jedem Ohr Sylbe auf Sylbe vernehmbar, trug, begleitet erst von der Orgel allein, dann mit Hinzutreten der Saiten-Instrumente, dazu nachher der Chor, den Vorgesang der Solostimme mit allem Glanz von Posaunen, Pauken und Trompeten, des Orchesters und des vollen Werkes der Orgel wiederholend — das war von ergreifender, grossartiger Wirkung und gab dem Concerte von vorn herein seinen der festlichen Veranlassung würdigen Charakter, den das ganze Programm auf höchst angemessene Weise festhielt.

Nach zwei Solo-Vorträgen, einer Sopran-Arie aus Händel's „Judas Maccabäus": „Es tönt der Laut' und Harfe Klang", vortrefflich vorgetragen von der k. Hof-Opernsängerin Frau Harriers-Wippern aus Berlin, einem Adagio von Spohr nebst Präludium von Bach für die Violine, von Joachim mit jener Vollendung gespielt, die von seinem Namen unzertrennlich ist, entzückte uns die liebliche Composition Hiller's: „Palmsonntagmorgen", von Geibel, für Sopran-Solo und Frauenchor, worin Frau Harriers den Zauber ihrer schönen, in allen Tonregionen weichen und vollen Stimme wieder walten liess und trotz der feierlichen Stimmung, die im Publicum herrschte, zu lebhaftem Beifalle hinriss.

So herrlich nun das alles gewesen war, so musste es dennoch zurücktreten gegen die nun folgende Aufführung des *Sanctus* und *Benedictus* aus der *Missa solemnis* von Beethoven. Das Solo-Quartett bildeten Frau Harriers-Wippern, Fräulein Asmann aus Barmen, Herr Niemann und Herr Lindeck vom hiesigen Stadttheater, und das Violin-Solo spielte Joachim. Denke man sich dazu den kölnischen Concert-Chor mit seinen frischen Stimmen und seiner trefflichen Schule und das ausgezeichnete Orchester unter Anführung des Concertmeisters von Königslöw, so wird man sich eine Vorstellung von der Ausführung einer Kirchenmusik machen können, der ein Genius, wie er nie wieder erscheinen wird, eine Tiefe der Empfindung und eine Heiligkeit der Andacht eingehaucht hat, die ihre hohe Weihe nur durch Eingebung vom Himmel erhalten konnten. Wundervoll erklang hier die Stimme der Frau Harriers in den getragenen vollrunden Tönen der hohen Region, deren bezaubernde Wirkung sich mit den unbeschreiblich schönen Melodieen der Violine des unübertrefflichen Meisters derselben gar herrlich vermählte.

Für die zweite Abtheilung des Concertes war der dritte Theil des Oratoriums „Salomon" von Händel gewählt worden, dessen Inhalt den Tempelbau zu Jerusalem verherrlicht. Die Aufführung geschah nach der Original-Partitur und der Orgelstimme, welche Mendelssohn bei Gelegenheit eines Musikfestes in Köln dazu gesetzt hatte. Die Sopran-Partie führte auch hierin Frau Harriers auf vortreffliche Weise aus, und Herr Niemann erregte

durch den feurigen Vortrag der Arie des Zadock Bewunderung. Sehr dankenswerth war der Entschluss von Fräulein **Adele Asmann**, die bekanntlich für eine Altstimme geschriebene Partie des Salomon trotzdem, dass sie ihr erst Tags vor der Aufführung anvertraut worden war, an Stelle von Fräulein Schreck, die durch ein plötzliches Unwohlsein verhindert wurde, zu übernehmen. Um so mehr Anerkennung verdient die gute Durchführung der Altstimme sowohl in den Sätzen aus der *Missa solemnis*, als im Salomon durch die junge Sängerin, welche dadurch zugleich einen Beweis ihrer musicalischen Bildung gab, der dem hiesigen Conservatorium, dessen frühere Schülerin sie war, zur Ehre gereicht.

Und doch möchte man sagen, dass all das schöne Einzelne verschwand vor dem mächtigen Eindrucke der Gesammtwirkung der Chöre in Verbindung mit dem Orchester und der Orgel. Der Chor: „Lobt den Herrn Jung und Alt!“ machte einen so grossartigen, erschütternden Eindruck, zumal wenn die Orgel, von Herrn Musik-Director **Weber** gespielt, mit allen ihren in letzter Zeit vervollständigten Registern eingriff, dass eine wahre Begeisterung die ganze Zuhörerschaft aufregte. Ehre und ruhmvolles Andenken auf immer den hochherzigen Männern, deren Kunstliebe wir diesen Schlussstein des Saalbaues im Gürzenich verdanken, und Ehre dem Meister **Ibach** in Barmen, der ihren Auftrag so herrlich ausgeführt hat!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mannheim. Der Monat September brachte im Gebiete der Oper eine sehr beachtenswerthe Novität: „Macbeth“, Oper in fünf Acten von Eggers, in Musik gesetzt von Taubert. Was den Gang der Handlung betrifft, so hat der Dichter im Allgemeinen den der Tragödie beibehalten und mit geschickter Hand jeden Act mit einem bedeutungsvollen Moment zum Abschluss zu bringen gewusst und damit dem Componisten Gelegenheit zu höchst wirksamen Musikstücken geboten. Die Composition Taubert's ist als eine in allen Theilen charaktervolle zu bezeichnen und fand bei den bis jetzt Statt gehabten zwei Aufführungen mit Ausnahme weniger Nummern, deren Motive von weniger prägnanter Natur sind, die vollste Anerkennung.

Hamburg. Signora Adelina Patti hat bis jetzt vier Mal (Amina in der „Nachtwandlerin“, Rosine im „Barbier von Sevilla“, Dinorah in der gleichnamigen Meyerbeer'schen Oper und Margarethe in „Faust und Margarethe“) unter enthusiastischem Beifall gesungen. Die sie begleitenden italiänischen Sänger erwiesen sich theilweise so ungenügend, dass Fräulein Patti es vorgezogen hatte, ihr Gastspiel ohne dieselben fortzusetzen.

Der bekannte Lieder-Componist Louis Ehlert, welcher auch durch seine Briefe an eine Freundin vortheilhaft bekannt ist, hat Berlin nach dreizehnjährigem Aufenthalte verlassen, um Italien zu bereisen und sich später in der Schweiz oder im südlichen Deutschland niederzulassen.

Ankündigungen.

So eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven's Quartette

für

2 Violinen, Bratsche und Violoncell.

Kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe.

Stimmen. Einzel-Ausgabe. Nr. 1–17.

Nr. 1.	F-dur.	Op. 18. Nr. 1	n. 1 Thlr.	
„ 2.	G-dur.	„ 18. „ 2	n. 24 Ngr.	
„ 3.	D-dur.	„ 18. „ 3	n. 27 „	
„ 4	C-moll.	„ 18. „ 4	n. 27 „	
„ 5.	A-dur.	„ 18. „ 5	n. 27 „	
„ 6.	B-dur.	„ 18. „ 6	n. 24 „	
„ 7.	F-dur.	„ 59. „ 1	n. 1 Thlr. 12 Ngr.	
„ 8	E-moll.	„ 59. „ 2	n. 1 Thlr.	
„ 9.	C-dur.	„ 59. „ 3	n. 1 Thlr. 8 Ngr.	
„ 10.	Es-dur.	„ 74.	n. 1 Thlr.	
„ 11.	F-moll.	„ 95.	n. 27 Ngr.	
„ 12.	Es-dur.	„ 127.	n. 1 Thlr 12 Ngr.	
„ 13.	B-dur.	„ 130.	n. 1 „ 12 „	
„ 14.	Cis-moll.	„ 131.	n. 1 „ 15 „	
„ 15.	A-moll.	„ 132.	n. 1 „ 12 „	
„ 16.	F-dur.	„ 135.	n. 1 „ — „	
„ 17.	Grosse Fuge. B-dur.	Op. 133.	n. 27 Ngr.	

Nr. 15 und 16 können vorläufig einzeln nicht abgegeben werden.

Sämmtliche Quartette in vier brochirten Bänden n. 16 Thlr. 21 Ngr.

(Jede Stimme bildet einen Band.)

Dieselben in vier eleganten Sarsenet-Bänden mit Golddruck n. 18 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, den 1. October 1863.

Breitkopf und Härtel.

Im Verlage von Gustav Heckenast in Pesth ist erschienen:

Symphonie in D-moll

für grosses Orchester

von

Robert Volkmann.

Op. 44.

1. *Partitur. Preis 4 Thlr 20 Sgr. oder 7 Fl. österr. W.*
2. *Orchesterstimmen complet 8 Thlr. oder 12 Fl.*
3. *Orchesterstimmen einzeln:*
   - *Violino I. 20 Sgr. oder 1 Fl.*
   - *Violino II, Viola, Cello, Basso, à 15 Sgr. oder 75 Kr.*
4. *Clavier-Auszug à 4 mains, eingerichtet vom Componisten, 2 Thlr. 20 Sgr. oder 4 Fl.*

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofsplatz Nr. 22.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.

Verleger: *M. DuMont-Schauberg'sche* Buchhandlung in Köln.

Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 44. | KÖLN, 31. October 1863. | XI. Jahrgang.

Rückblicke auf den Realismus in der Musik.

Die erste Berücksichtigung der Texteswortе durch musicalische Declamation finden wir bei dem Gründer der venetianischen Schule, Adrian Willaert († 1563); der Gesang wird zum Theil syllabisch, da er sich dem Texte anschliesst. Die jüngere römische Schule beginnt bereits der Deutlichkeit des Wort-Ausdrucks das Künstlerische der Form zu opfern. Namentlich trat aber in den weltlichen Compositionen mit einer Art von Nothwendigkeit das Streben, dem Sinne des Textes, ja, des einzelnen Wortes zu genügen, hervor, zumal seitdem die Chromatik erfunden und geübt wurde.

Im Dienste der Kirche war die Tonkunst Stimme des Wortes Gottes und seines als Dank oder Bitte, Jubel oder Klage austönenden Wiederhalls im Gemüthe. Namentlich war die später erfolgte harmonische Construction ganz geeignet, die geheimnissvolle Pracht des katholischen Cultus zu erhöhen. Aber für die Darstellung des bewegten Inhalts, welcher im Volke lebendig wird, war sie durchaus ungenügend. Die ersten Versuche innerhalb des alten Systems, Darstellungsmittel für eine individuellere Zeichnung zu gewinnen, wurden durch die Chromatik gemacht. Bei Cyprian de Rore und Orlandus Lassus gilt sie immer noch nur als Mittel einer charakteristischen Umfärbung, bei den Venetianern, namentlich Johann Gabrieli, hilft sie dagegen schon das alte System weit über ihre ursprünglichen Gränzen hinaus erweitern.

Bei dem genialen Chromatiker, dem Zeitgenossen Gabrieli's, Luca Marenzio († 1599), der sie in seinen weltlichen Gesängen, seinen Madrigalen, ausserordentlich häufig anwendet, bildet die Tonart eigentlich nur den Rahmen, innerhalb dessen Gränzen er eine Reihe mannigfacher und lebendiger Bilder entwickelt, und namentlich durch seine fremden und ungewöhnlichen Ausweichungen dem Sinne und Geiste der Worte gerecht zu werden trachtet. Winterfeld („Gabrieli", Th. II.) sagt darüber: „Denn auf Wort-Ausdruck, lebendigen, möglichst anschaulichen, ist sein eigenstes Streben gerichtet; aus der bei ihm vorwaltenden Richtung auf das Einzelne musste es ihm nothwendig hervorgehen. Nicht etwa, dass er, wie die Meister zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts, vorzugsweise getrachtet hätte, den Gesang der Rede näher zu bringen, dass er derselben ihre eigenthümlichen Laute, wie erhöhte Gemüthsbewegung sie mannigfach gestaltet und färbt, abzulauschen gesucht. Auch hierin ist ihm unabsichtlich Vieles gelungen: allein das bezeugen alle seine Werke als das Hauptziel seiner künstlerischen Thätigkeit, das hat er durch Bewegung und Maass, durch Zusammenklänge und melodische Wendungen zu erreichen gesucht, dass jedem einzelnen Wortbilde der von ihm gewählten Gedichte ein übereinstimmendes, in sich verständliches Tonbild gesellt werde. Mit erhöhter Lebendigkeit tritt auf diese Weise ein jedes der Bilder, von denen die Liebeslieder seiner Zeit und seines Volkes erfüllt sind, in seinen Madrigalen vor uns hin: der Glanz schöner Augen, zärtliches Girren, das Spielen leicht bewegter Lichtwellen, wie es den Tönen überhaupt, wie seiner Zeit namentlich, vergönnt sein konnte, es darzustellen, und nicht selten mit überraschender Anschaulichkeit. Oft freilich wird das allgemeine Bild seines Gedichtes durch Wortmelodieen solcher Art auch völlig verlöscht, wie es namentlich in seiner vierstimmigen Behandlung von Petrarca's zweihundert neunundsechszigstem Sonnette geschehen ist. Wenn der verwaiste Dichter dort in seinen letzten drei Versen sagt, dass „„der Gesang der Vöglein, die blühenden Auen, die zarte Erscheinung schöner, keuscher Frauen nur eine Wüste ihm zeige und wilde, grausame Ungethüme"", so ist der Tonkünstler bemüht gewesen, jedes dieser einzelnen Bilder mit aller Bestimmtheit, die ihm nur gelingen mochte, uns vor das Ohr und so vor ein inneres Auge zu bringen. Es erwächst ihm dadurch eine Reihe schneidender, durch nichts ver-

mittelter Gegensätze; der trauernde Dichter und seine Stimmung geht ihm völlig darüber verloren*). Diese vorherrschende Hinneigung auf das Einzelne finden wir aber auch auf seine geistlichen Tonwerke übertragen; weniger auf seine Messen, wo die Sitte seiner Zeit und zumal seines Wohnortes (Rom) ein strengeres Anschliessen an die vorhandenen Formen erheischte, als auf seine Behandlung einzelner Theile der Psalmen und der aus ihnen gezogenen Responsorien und Antiphonien.

„Nicht minder berühmt, als er, war Karl Gesualdo, Fürst von Venosa, als Madrigalen-Componist. Eine der hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten der Madrigalen dieses Meisters beteht in Anwendung grell missklingender Tonverhältnisse, deren Auflösung (wenn sie in Zusammenklängen hervortreten) durch unerwarteten, melodischen Fortschritt, statt zu beruhigen, nur mit geschärfter Herbigkeit in das Ohr dringt; in Zusammenstellung der fremdesten Zusammenklänge, seien sie auch wohllautende, bei welcher wir vergebens nach einer inneren Beziehung im Sinne der Harmonik jener Zeit forschen, in reicher Anwendung chromatischer Töne, die wir später wiederum unter anderen Namen, in verschiedener Beziehung gebraucht finden — alles Eigenschaften, welche deren Ausführung ohne genaue Vorbereitung seinen Mitlebenden fast unmöglich machten, diesen aber durch Neuheit dennoch einen Reiz gewährten, der sie leicht zur Ueberschätzung verleitete**). Durch allen jenen Aufwand von Kunstmitteln sucht der Meister, gleich dem Marenzio, die Worte seiner Dichter zu malen, nur dass er nicht, wie jener, durch Bilderreichthum angezogen wird, durch starke, bestimmt ausgesprochene Empfindungen, sondern durch sinnreiche Gedankenspiele, aus denen die Worte Tod und Leben, Qual und Wollust, Schmerz und Freude, wie sie in witzigem Wechselspiele verflochten und einander entgegengesetzt sind, von ihm aufgefasst werden, damit sie, durch Töne belebt, grell hervortreten. — — — War bei Marenzio in Uebereinstimmung des Anfangs und Schlusses die Tonart mindestens als äussere Einfassung noch vorhanden, so fehlt eine solche bei seinem fürstlichen Nebenbuhler völlig, und nur nach dem Schlusse vermögen wir zu bestimmen, dass das Werk einer Tonart angehöre. So schreitet Venosa in einem Gedichte, dessen Anfang vom Sterben im Schmerze redet, im Basse durch einen kleinen Halbton, sodann einen grossen fort, in den Tönen *cis-c-h*; der harte Dreiklang von *cis* beginnt, der Sext-Accord auf *d* folgt ihm, und diesem schliesst der harte Dreiklang von *h* sich an, dem wiederum der Sext-Accord folgt, auf demselben Grundtone, aber mit der kleinen Terz. Diese in lang verhallenden Tönen erscheinende Reihe von Zusammenklängen vermag uns das bestimmte Gefühl keiner Tonart zu erwecken, am mindesten die Ahnung eines künftigen Schlusses in *a* mit der grossen Terz, welcher den ganzen Gesang beendet.

„Die genannten Meister ahnten die Nothwendigkeit, sie fühlten das Bedürfniss eines anderen Ton-Systems, das für die Darstellung der individuellen Züge des Gemüthes die nöthigen Mittel besitzt. Sie fühlten die Unzulänglichkeit des alten Systems, und indem sie es nach dem Sinne des alten griechischen zu durchbrechen vermeinten, halfen sie das neue mit fördern, es aus dem alten heraus neu construiren, das indess zu vollständiger Erscheinung erst im Volksliede kommen sollte, wo die beiden Richtungen, die volksmässige und kunstmässige, sich gegenseitig ergänzen, und dann hieraus sich ein neues Musiktreiben und Musikempfinden von selbst gestaltet."

Es ist bekannt, dass dieses realistische Streben bald in ein ganz krasses Extrem ausartete, indem man sich nicht mehr begnügte, das einzelne Wort durch irgend eine Wendung hervorzuheben, sondern es sogar äusserlich durch Farben illustrirte, z. B. Wiese, Laub, Wald grün, andere Worte, ihrem Sinne entsprechend, roth, gelb oder blau malte.

Uebrigens gingen schon die Niederländer bei ihren weltlichen Compositionen in den Nachahmungen der Natur und der Ereignisse des weltlichen Lebens durch die Musik sehr weit, wovon wir im Jahrgange VIII. Nr. 19 der Niederrheinischen Musik-Zeitung (vom 5. Mai 1860) bei Gelegenheit der Anzeige von F. Commer's Band XII der *Collectio Musicorum Batavorum* schlagende Beispiele aus Clemens Jannequin's *Les Cris de Paris,* Nicol. Gombert's *Le Chant des Oyseaux,* Jannequin's *Bataille* und *La Chasse du lièvre* gegeben haben — lauter mehrstimmigen Gesängen, welche die realistischen und pittoresken Tonsetzer unserer Tage überraschen müssen und ihre lächerlichen Behauptungen, dass die Tonkunst erst durch sie zu einem bedeutsamen Inhalt gekommen, lustig genug Lügen strafen.

Der wiener Männer-Gesangverein.

Aus dem neunten Jahresberichte des Vereins (vom 1. October 1862 bis 1. October 1863), verfasst von Dr. H. von Billing, d. Z. Schriftführer, theilen wir folgende Nachrichten von allgemeinerem Interesse mit.

*) Ist das nicht in der declamatorischen Gesang-Composition der Neueren und Neuesten gerade wieder eben so der Fall, und ist demnach diese Art von Fortschritt nicht ein arger Rückschritt?

**) *Mutatis mutandis* Alles, wie heute!

Am 26. October beging der Verein die Gedächtnissfeier seiner Gründung durch ein Hochamt in der Hof- und Burg-Pfarrkirche zu St. Augustin, bei welcher er eine in Wien noch nicht gehörte deutsche Messe von Franz Schubert für Männerchor zur Aufführung brachte. — Für das Denkmal Heinrich Marschner's wurden 200 Fl. als Beitrag bestimmt.

Auf die erste Kunde hin, dass sich auf Anregung des Ausschusses des schwäbischen Sängerbundes in Stuttgart ein Comite gebildet habe, um dem dahingeschiedenen Uhland ein Denkmal zu setzen, beschloss der Verein in seiner Versammlung am 20. November einstimmig, diesem Zwecke 200 Fl. aus der Vereinscasse zuzuführen, und hatte die Genugthuung, dass sein Beitrag einer der ersten war, der dem Monument-Ausschusse zukam.

Als die grosse Narrenschlacht am Carnevalstage geschlagen war und man übersah, was man erkämpft, so fand man, dass auf dem Wahlplatze nichts geblieben war als — ein Reinertrag von 3150 Fl. Einen Betrag von 2500 Fl. verleibte der Verein dem Schubert-Fonds ein, 300 Fl. widmete er zur Unterstützung brodloser Weber, 100 Fl. zur Stiftung für einen blinden Sänger in der Anstalt zur Versorgung und Beschäftigung erwachsener Blinder. Weitere 100 Fl. des Erlöses beschloss der Verein zur Unterstützung der mittellosen Witwe seines jüngst verstorbenen Mitgliedes zu verwenden. Endlich widmete er 50 Fl. dem Palm-Monumentfonds, 50 Fl. dem Unterstützungs-Fonds für arme, ausgezeichnete Zöglinge des wiener Conservatoriums, und die letzten 50 Fl. wandte er einer mittellosen nahen Verwandten Fr. Schubert's zu.

Ferdinand Stegmeyer, früher einige Jahre Chormeister des Vereins, dann Dirigent der wiener Sing-Akademie, starb nach längerer Krankheit in ziemlich gedrückten Verhältnissen. Der Verein erwies dem Todten durch Absingung eines Trauerchors die letzte Ehre und beschloss zugleich in seiner Versammlung vom 8. Mai, der Witwe des Dahingeschiedenen zur augenblicklichen Linderung ihrer Verlassenheit 100 Fl. zur Verfügung zu stellen.

Das erste Volks-Concert veranstaltete der Verein am 31. Mai auf der Schabrösselwiese im Prater. Trotz des unfreundlichen Wetters hatten sich etwa 8000 Zuhörer eingefunden, und nicht einmal der heftigste Regenguss vermochte sie zum Weichen zu bringen. Wenn der Wiener, der sonst beim ersten fallenden Regentropfen davon läuft, sich einen tüchtigen Guss gefallen lässt und ruhig ausharrt, so muss er schon etwas zu sehen oder zu hören bekommen, was sich dieser Resignation lohnt. Das Publicum bewahrte aber nicht nur die nöthige Ruhe, sondern auch den grössten Anstand. Durch volle drei Stunden wogte die bunte Masse durch einander, ohne dass nur Ein Misston die schöne Harmonie störte. So viel wir überblicken konnten, hatte das Bürgerthum das grösste Contingent des Publicums gestellt. Die Arbeiterclasse — das bemerkten wir mit Bedauern — war nur äusserst spärlich vertreten. Desto zahlreicher hatte sich das Militär eingefunden, und man sah von der Generals-Uniform bis zum Gemeinen herab fast alle Chargen vertreten. Der Platz vor der Tribune war natürlich am dichtesten besetzt; was hier nicht mehr Raum finden konnte, hatte sich auf dem grünen Rasen in den malerischsten Gruppen gelagert. Ungeachtet des geringen Eintrittsgeldes (30 Kr.) waren die bedeutenden Auslagen nicht nur vollständig gedeckt, sondern es ergab sich noch ein Reinertrag von 400 Fl., welchen der Verein dem Schubert-Fonds einzuverleiben beschloss.

Der Liederkranz von Oedenburg lud den Männer-Gesangverein zur Theilnahme an dem österreichisch-ungarischen Sängerfeste am 28. und 29. Juni ein. Der Verein hatte dem Rufe gern Folge geleistet. Konnte man sich dabei doch nicht verhehlen, dass in der Zusammenkunft von Sängern diesseit und jenseit der Leitha ein eigenthümliches Zeichen der allversöhnenden Zeit liege, und dass der Zug des Vereins nach Oedenburg wohl geeignet sei, neuerdings durch die Harmonie des Gesanges auf die Harmonie des politischen Lebens Einfluss nehmen zu können. Die Bewohner Oedenburgs hatten es sich nicht nehmen lassen, die fremden Sänger gastlich bei sich aufzunehmen, und es mochte wohl keiner derselben Ursache gefunden haben, an der sprüchwörtlichen ungarischen Gastfreundlichkeit, die nicht nur gastlich, sondern auch, was noch mehr, freundlich ist, irre zu werden. Dem Chormeister Herbeck war die Direction der Gesammtchöre anvertraut. Die Gesangs-Vorträge gingen, besonders mit Rücksicht darauf, dass die Sänger zum ersten Male zusammensangen, präcis und gerundet. Das Concert-Programm enthielt in wechselnder Folge Gesammt-Vorträge der ungarischen und der deutschen Gesangvereine („Froher Wandersmann", „Liedesfreiheit", „Nacht" von Schubert, „Untreue", „Loreley" und Herbeck's „Zum Walde"), dann Einzel-Vorträge der ungarischen Gesangvereine von Oedenburg, Raab, Güns, Pressburg, theils einzeln, theils gruppenweise vereint, dann solche der Liedertafel „Frohsinn" und des Männer-Gesangvereins. Der erste Toast beim Festmahle am 29. galt dem Monarchen, und unter lautem Jubel ward beschlossen, dem Kaiser telegraphisch den Huldigungsgruss der in Oedenburg versammelten deutschen und ungarischen Sänger nach Laxenburg zu melden. Se. Majestät liess umgehend den Sängern durch den ungarischen Hofkanzler Grafen Forgách den Ausdruck seiner Anerkennung und seines Wohlgefallens zu erkennen geben.

[*]

Am 7. Juli erschien die Ernennung des Herrn Herbeck zum k. k. Vice-Hof-Capellmeister durch Se. Majestät. — Am 19. Juli fand das zweite Volks-Concert Statt.

Am 23. August Mitwirkung des Vereins bei dem grossen Volksfeste. Vortrag von acht Nummern. Zuhörer über 20,000. Nach Absingung der Volks-Hymne musste auf allgemeines Verlangen „Das deutsche Vaterland" und „Das deutsche Lied" angestimmt werden.

Am 13. September gemeinschaftliches Concert der pressburger Liedertafel und des Vereins zu Pressburg. Auf dem Bahnhofe in Pressburg, der mit ungarischen, österreichischen und deutschen Flaggen geschmückt war, festlich und herzlich empfangen, zogen die Sänger zur Schiessstätte, wo ein Frühstück ihrer harrte und eine kleine Probe der Gesammtchöre abgehalten wurde. Um 11 Uhr begann das Concert im Redoutensaale, der von einem sehr gewählten Publicum gedrängt erfüllt war. Stürmischer Applaus empfing schon beim Erscheinen den Verein und Chormeister Herbeck, dem auch die Leitung der mit den Liedertafeln von Pressburg und Hainburg zu singenden Gesammtchöre „Loreley", „Untreue" und „Widerspruch" anvertraut war. Dann folgten abwechselnd ungarische und deutsche Gesänge. Bei der Abfahrt reichten sich unter den Klängen des „deutschen Liedes" und des „*Szózat*" Deutsche und Ungarn die Bruderhand — ein Glockenzeichen, und der Zug verlässt unter nicht enden wollenden Zurufen der Menschenmenge den Bahnhof.

Zur Statistik des Vereins gehören folgende Notizen:

Die Zahl der ausübenden Mitglieder beträgt 255, und zwar 53 erste, 63 zweite Tenöre, 72 erste und 67 zweite Bässe. Laut Vereins-Beschlusses war die Aufnahme nur auf vorzüglich wünschenswerthe Kräfte beschränkt worden. — Unterstützende Mitglieder zählte der Verein 471. — Der Stand des Vereins-Vermögens ist der beste seit dem Bestehen des Vereins, und es muss dies um so schwerer in die Wagschale fallen, als dem Vereine in diesem Jahre manche ausserordentliche Auslagen erwuchsen. Ausser den laufenden Auslagen, dem Ehrensolde für den Chormeister und der Pension für die Witwe eines um den Männergesang hochverdienten Componisten, wies der Verein zur Auszahlung aus der Casse an: für das Marschner-Denkmal 200 Fl., für das Uhland-Denkmal 200 Fl., für das Körner-Denkmal 20 Thlr., für die Witwe Stegmeyer 100 Fl., für ein Vereins-Mitglied, anlässlich des in seiner Wohnung verübten Diebstahls, 100 Fl., für den Ankauf von Eintrittskarten zum Volksfeste 48 Fl. Ausserdem hat der Verein in diesem Jahre über 3476 Fl. 95 Kr. dem Schubert-Fonds und für sich allein 650 Fl. humanen Zwecken zugeführt. Ehren-Ducaten an Componisten für Erst-Aufführungen wurden zwölf gezahlt. — Der Fonds für das Schubert-Denkmal ist auf 14,000 Fl. angewachsen.

In dem Anhange, welcher die Programme sämmtlicher Productionen enthält, gewahren wir mit Vergnügen dem bei Weitem grössten Theile nach nur Namen tüchtiger Componisten.

Der Salzunger Sängerchor in Thüringen.

Mittwoch den 16. September versammelte sich in Hildburghausen eine grosse Anzahl Geistlicher aus den thüringen'schen Landen zu einer Pastoral-Conferenz. An diese schloss sich selbigen Tages, Abends 4 Uhr, ein Concert des Salzunger Sängerchors in der leider schlecht akustischen Hofkirche, welche, nebenbei bemerkt, einem Tanzsaale ähnlicher sieht, denn einer Kirche. (?)

Zur Aufführung kamen: 1) „Was habe ich dir gethan, mein Volk?" — die Improperien von Palestrina für zwei Chöre; 2) *Kyrie* von Ludovico da Vittoria; 3) *Vere languores nostros*, für dreistimmigen Knabenchor von Antonio Lotti; 4) *Exultate Deo* von Allessandro Scarlatti; 5) „Du Hirte Israels", Chor von Dmitry Bortniansky; 6) Motette, fünfstimmig von Michael Bach; 7) *Tantum ergo*, fünfstimmige Hymne von Cherubini; 8) Der 25. Psalm, achtstimmig von H. A. Neidhardt. — Mit Ausnahme von Nr. 1 wurde, wo lateinischer Text, dieser gesungen; warum nicht auch bei Nr. 1? — Weil das der Sängerchor in seiner salzunger Kirche verwendet und daher mit deutschem Texte zu singen gewohnt ist.

Bei Nr. 1 möchte nur Eines zu bemerken sein, dass eine Abschattirung in ein *pp*, das schier nur mehr ein Hauchen ist, dem Wesen der alten Gesänge in so fern nicht entspricht, als jenes wohl concertmässig, aber nicht cultusgemäss ist, etwa wohl noch in einem *Concert spirituel* am Orte sein dürfte, aber nicht in einem Gotteshause*). Nr. 2 wurde offenbar zu langsam genommen; in Coburg, wo am nächsten Tage eine Wiederholung des Concertes Statt fand, war das Tempo richtiger. Ganz prachtvoll und mit hinreissender Frische sang der Chor Nr. 4. Beim Anhören von Nr. 6 war dem Schreiber dieses besonders lieb, ge-

*) Wenn die Tonkunst in der Kirche wirksam sein soll, so müssen ihre Werke auch künstlerisch behandelt werden, eben so wie die Werke der Architektur und der Malerei. Artet der Ausdruck in Ziererei aus, so ist er allerdings nicht zu billigen, und dahin würde freilich auch ein schroffer Wechsel des *ff* und *pp* gehören; allein gegen das *pp* an und für sich kann man nichts haben, da es häufig der religiösen Stimmung sehr entsprechend ist. Bei solchen Dingen kommt es überall am meisten auf das Wie der Ausführung an.

Die Redaction.

dachte Motette von M. Bach vor einiger Zeit erst in Händen gehabt zu haben*). Etwas Feines, modern zwar, aber edel durch und durch, ist das *Tantum ergo* von Cherubini; es wurde aber auch meisterhaft gesungen. Nr. 8, eine lange Schlange mit theilweise prächtigem Schiller, für Ohren, die für die bei Palestrina u. s. w. empfundene Langeweile nach Entschädigung verlangen. Die schönste Partie an diesem Psalm hatten die Worte des zweiten Verses.

Vorstehende acht Nummern wurden von 34 Knaben und 17 Erwachsenen gesungen.

Wer ist nun der Salzunger Sängerchor, und wie kam er dazu, Derartiges leisten zu können?

Da hat vor zwölf Jahren ein junger Mann (jetzt mag er 36 Jahre zählen) in der kleinen Salinenstadt Salzungen, ein ganz schlichter Schulmeister und Cantor, angefangen, sich einen Chor zu bilden, mit welchem er lediglich Vocal-Kirchenmusik für seine Stadtkirche zurichtete, und daraus ist unter der geschickten und festen Leitung dieses strebsamen, gewandten und doch so bescheidenen Mannes ein Chor geworden, der als Missionar der heiligen Musica in thüringen'schen Landen reisen kann und durch seine wahrhaft künstlerische Behandlung alter und neuerer Kirchenmusik die Herzen für das Evangelium in Tönen und für die Töne des süssen Evangeliums zu erwecken vermag. Möchten viele Herren Musik-Dirigenten und Cantoren es dem unscheinbaren, trefflichen salzunger Cantor nachthun; lernen könnten die Herren übergenug von ihm**).

Eine Frage schliesslich noch. Ist es recht, das Gotteshaus zu einem Concerthause zu machen, wo musicalische Genüsse, und wenn auch kirchlichen Inhalts, gegen Eintritts-Gebühr geboten werden? Ein Christ, der in seiner Kirche nur das Gotteshaus sieht, hat auf solche Frage nur ein entschiedenes Nein; ein kirchlicher Sinn kann sich mit dieser Uebung nicht befreunden. Es gibt, in Süddeutschland namentlich, noch Gemeinden, wo die Geistlichkeit es nicht wagen dürfte, Erlaubniss dazu zu geben. Wäre es in solchen Fällen nicht möglich, die Erstattung der Reisekosten und anderer Auslagen, wie auch eine Dankesbeweisung für den gehabten Kunstgenuss theils durch freiwillige Beiträge vermögender Gemeindeglieder, theils durch eine Verehrung (wie man es sonst nannte) aus der Kirchencasse zu ermöglichen? — Auf diese Art möchten Kunstpflege und Kunstgenuss mit der Wahrung der Würde des Gotteshauses zu vereinigen sein*).

Fr. M.

*) Von Johann Michael Bach, dem Bruder Johann Christoph's (1643—1703)? Welche Motette?

Die Redaction.

**) Warum verschweigt der geehrte Herr Correspondent den Namen des wackeren Mannes?

Die Redaction.

*) Wir ehren das Gefühl, aus welchem die ausgesprochene Ansicht entspringt, glauben jedoch, dass der Herr Correspondent etwas zu strenge die Lösung einer Eintrittskarte, von deren Bezahlung man doch in der Kirche selbst nichts gewahr wird, verurtheilt, während das Herumgehen von Becken und gar die Mahnung des Klingelbeutels jedenfalls weit störender sind.

Die Redaction.

Hector Berlioz über Gluck's System.

Die Grundsätze Gluck's, wie er sie in seiner Vorrede zur Oper Alceste ausgesprochen, und mit denen man seit einigen Jahren einen so ungeheuren und lächerlichen Missbrauch getrieben hat, sind gewiss wohlbegründet und beruhen auf tiefem Gefühle für echt dramatische Musik.

Hat aber Gluck, indem er diese Lehre verbreitete, deren damalige Nothwendigkeit auch der geringste Kunstsinn und selbst der einfachste Menschenverstand anerkennen musste, zuweilen nicht die daraus gezogenen Schlussfolgerungen übertrieben? Schwerlich kann man sich nach einer unparteiischen Prüfung dieser Erkenntniss verschliessen, und er selbst ist in seinem Werke mannigfach davon abgewichen. So findet man in der italiänischen Alceste bloss vom bezifferten Bass und wahrscheinlich vom Clavier begleitete Recitative, wie sie damals in den italiänischen Theatern üblich waren, welche durch diese Begleitungs- und Recitationsweise einen schneidenden Abstand zwischen Recitativ und Arie bilden.

Mehreren dieser Arien geht eine ziemlich lange Instrumental-Einleitung vorher; der Sänger hat während derselben zu schweigen und das Ende des Ritornells abzuwarten. Ausserdem wendet Gluck öfter eine Arienform an, welche er nach seiner Theorie dramatischer Musik hätte in die Acht erklären müssen. Ich meine die Arien mit Wiederholungen, in denen jeder Theil zwei Mal vorkommt, gleichsam als hätte das Publicum ein *Da capo* verlangt, ohne dass irgend etwas diese Wiederholungen zu begründen vermöchte, z. B. in der Arie der Alceste:

„Ich liebte nie für mich das Leben,
Lieb' es nur aus Liebe für Dich!
Ach! und mit Freuden eile ich,
Für Dich und Dein Glück es hinzugeben!

Warum, sobald die Melodie an der Cadenz auf der Dominante angelangt ist, ohne die geringste Veränderung weder in der Singstimme noch in der Instrumentation, diese ganze Stelle wiederholen?

Zweifellos wird der gesunde dramatische Sinn davon beleidigt, und wenn irgend Jemand sich dieses Verstosses gegen die Natur und die Wahrscheinlichkeit hätte enthalten sollen, so wäre es wahrlich Gluck. Dennoch hat er ihn in fast allen seinen Werken begangen. Dagegen findet man kein Beispiel davon in der neueren Musik, und die Componisten, welche nach Gluck kamen, haben sich in dieser Hinsicht strenger gezeigt, als er.

Weiter: Wenn er sagt, dass die Musik eines lyrischen Drama's keine andere Aufgabe hat, als zum Gedichte das hinzuzufügen, was das Colorit zur Zeichnung, so glaube ich, dass er in einem wesentlichen Irrthum befangen ist. Die Aufgabe des Opern-Componisten ist meiner Meinung nach von ganz anderer Tragweite. Sein Werk enthält Zeichnung und Färbung, und um den Vergleich Gluck's zu vervollständigen, so bezeichnen die Worte bloss den Gegenstand des Gemäldes, schwerlich etwas mehr. Der Ausdruck ist nicht alleiniger Zweck der dramatischen Musik; auch wäre es eben so ungeschickt, wie pedantisch, das rein sinnliche Vergnügen zu verschmähen, welches wir bei gewissen Wirkungen der Melodie, der Harmonie, des Rhythmus und der Instrumentation, unabhängig von ihren Beziehungen zur Schilderung der Seelenbewegungen und Leidenschaften des Drama's, empfinden. Noch mehr: wollte man sogar den Hörer dieser Quelle des Genusses berauben und ihm nicht erlauben, seine Aufmerksamkeit von Neuem zu beleben, indem er sie einen Augenblick von seinem Hauptgegenstande abwendet, so gäbe es dennoch eine grosse Zahl von Fällen, wo der Tonsetzer allein berufen ist, das Interesse der Oper aufrecht zu erhalten. In den charakteristischen Aufzügen, Pantomimen, Märschen, in allen Stücken, wo die Instrumental-Musik allein sich geltend macht und welche daher des Wortes entbehren, wo bleibt da die Bedeutung des Dichters? — Muss da die Musik nicht gezwungener Weise Zeichnung und Colorit zugleich sein?

Mit Ausnahme einiger jener glänzenden Orchestersätze, in denen das Genie Rossini's so viel Anmuth spielend entfaltete, war noch vor dreissig Jahren sicherlich der grösste Theil jener Instrumental-Compositionen, welche die Italiäner mit dem Namen Ouverturen beehrten, ein wunderlicher Unsinn. Aber von welcher Beschaffenheit mussten erst die vor hundert Jahren sein, da Gluck selbst, von dem Beispiele fortgerissen, die unglaublich alberne Composition, betitelt: Ouverture zu Orpheus, seiner Feder entschlüpfen zu lassen sich nicht scheute, obgleich man übrigens keinen Augenblick verkennen kann, dass er als eigentlicher Musiker lange nicht so gross war, wie als dramatischer Componist! — Für Alceste that er in dieser Hinsicht mehr, und am meisten für Iphigenia in Aulis. Seine Lehre von den Charakter-Ouverturen gab den Anstoss zu späteren symphonischen Meisterwerken, welche ungeachtet des Falles oder der tiefen Vergessenheit der Opern, für welche sie geschrieben waren, aufrecht erhalten blieben, prächtigen Säulengängen versunkener Tempel gleich. Indess ist Gluck auch hier, einen richtigen Gedanken übertreibend, aus den Gränzen der Wahrheit herausgegangen; diesmal aber nicht, um die Macht der Musik einzuschränken, sondern um ihr eine beizulegen, welche sie nie besitzen wird. Es betrifft nämlich die Behauptung, dass die Ouverture die Handlung des Stückes ausdrücken müsse. Der musicalische Ausdruck kann Freude, Schmerz, Ernst, Lustigkeit abspiegeln; er vermag den charakteristischen Unterschied zwischen der Freude eines Hirtenvolkes und einer kriegerischen Nation, zwischen dem Schmerz einer Königin und dem Kummer einer einfachen Bäuerin, zwischen ernstem, ruhigem Nachsinnen und den feurigen Phantasieen, welche dem Ausbruche der Leidenschaften vorhergehen, wiederzugeben, aber weiter vermag er sich nicht zu versteigen. Indem die Musik ferner jeder Nation ihren eigenthümlichen musicalischen Stil zuertheilt, vermag sie leicht das Ständchen eines Räubers in den Abruzzen von dem eines tyroler oder schottischen Jägers, den Gesang eines geheimnissvollen nächtlichen Pilgerzuges von dem einer Gesellschaft vom Markte zurückkehrender Viehhändler zu unterscheiden; sie kann die Gegensätze zwischen Rohheit, Gemeinheit, Lächerlichkeit und engelgleicher Reinheit, Adel und Redlichkeit schildern. Aber sobald sie diesen weiten, vielumfassenden Kreis überschreiten will, wird die Musik nothwendiger Weise zum Worte ihre Zuflucht nehmen müssen, um die Lücke auszufüllen, welche ihre Ausdrucksmittel in jedem Werke lassen müssen, das sich zugleich an den Geist und an die Phantasie wendet. So vermag die Ouverture zur Alceste zwar die Scenen des Schmerzes und der Zärtlichkeit auszudrücken, aber sie kann weder den Gegenstand dieser Zärtlichkeit, noch die Ursachen dieses Schmerzes bezeichnen; auf keine Weise vermag sie dem Zuschauer deutlich zu machen, dass der Gatte Alcestens König von Thessalien und dem Tode verfallen ist, wenn sich nicht Jemand freiwillig für ihn opfert; doch ist dies eben der Gegenstand des Stückes.

Vielleicht erstaunt man, von dem Verfasser dieses Artikels das Bekenntniss solcher Grundsätze zu vernehmen, Dank gewissen Leuten, welche ihn eben so weit jenseits der Gränze der Wahrheit vermeinten, oder sich so stellten, als sie selbst diesseits davon entfernt sind, und ihm daher folgerecht ihre eigene Portion Lächerlichkeit vollständig angedeihen lassen. Dies sei ohne Groll, bloss im Vorbeigehen gesagt.

Der dritte Punkt in der Lehre Gluck's, welchen ich zu bestreiten mir erlaube, ist derjenige, worin er erklärt,

auf die Erfindung neuer Gedanken keinen Werth gelegt zu haben. Zu seiner Zeit hatte man bereits sehr viel liniirtes Papier verschmiert, und irgend welche neue musicalische Erfindung, mochte sie auch nur mittelbar mit der dramatischen Schilderung zusammenhangen, war gewiss nicht zu verschmähen.

Was die anderen Sätze seiner Theorie anbelangt, so möchte es wohl nicht möglich sein, sie mit irgend einer Aussicht auf Erfolg zu bekämpfen, selbst den letzten nicht, welcher eine Gleichgültigkeit gegen die Regeln kundgibt, die in den Augen manches Professors gotteslästerlich erscheinen könnte. Obgleich Gluck, ich wiederhole es, als eigentlicher Musiker sich nicht mit einigen seiner Nachfolger messen konnte, so war er es doch hinlänglich, um seinen Kritikern dasselbe erwidern zu dürfen, was Beethoven eines Tages zu sagen sich erkühnte: „Wer verbietet diese Harmonie? — Fux, Albrechtsberger und zwanzig andere Theoretiker. — Wohlan, ich erlaube sie!" oder ihnen die lakonische Antwort eines unserer grössten Dichter zukommen zu lassen, als er eines seiner Werke dem Comite des *Théâtre Français* vorlas und ein Mitglied dieses Areopags ihn schüchtern inmitten seiner Vorlesung unterbrochen hatte. „Was gibt es, mein Herr?" erwiderte der Dichter mit einer vernichtenden Ruhe. — „Nun, es scheint mir ... ich finde ..." — „Was denn, mein Herr?" — „Dass dieser Ausdruck nicht französisch ist." — „So wird er es werden, mein Herr."

Diese stolze Sicherheit ziemt sich noch viel mehr für den Musiker, als für den Dichter; er ist berechtigter, an die künftige Zulassung seiner Neuerungen zu glauben, da seine Sprache nicht auf Uebereinkommen beruht.

Erstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn **Ferdinand Hiller**,

Dinstag, den 27. October 1863.

Programm. I. Theil. 1. Beethoven, Ouverture zu Coriolan. 2. Mendelssohn, Concert für die Violine (Herr George Japha). 3. Mozart, *Ave verum corpus*. 4. Franz Lachner, Suite in *D-moll* für Orchester.

II. Theil. Beethoven, Christus am Oelberge (Sopran: Fräulein Georgine Schubert — Tenor: Herr Wolters — Bass: Herr Bergstein).

Die charakteristische Ouverture zu Collin's Trauerspiel Coriolan, geschrieben im Winter von 1806 auf 1807, zum ersten Male aufgeführt im Herbste 1807 zu Wien, bleibt mit der Egmont-Ouverture, welche in das Jahr 1808 fällt, Muster eines musicalischen Prologs zu einem gesprochenen Drama; so viele Componisten sich auch ähnliche Aufgaben gestellt haben, bei deren Lösung — bloss musicalisch genommen — einige recht gute Arbeiten vorgekommen sind, es bleiben immer mehr oder weniger Concert-Ouverturen, deren Charakter zu dem Drama, dessen Titel sie an der Spitze führen, sehr problematisch ist, und Keiner hat es erreicht, den ästhetischen, dramatisch-musicalischen Forderungen an diese hohe Art von Programm-Musik und zugleich den rein musicalischen so vollkommen zu genügen, wie Beethoven. Es war ein Genuss, dieses Werk einmal wieder in recht präciser und kräftiger Ausführung zu hören.

Herr Georg Japha aus Königsberg, früher in Leipzig unter David's Leitung gebildet, zuletzt in London in den besten musicalischen Kreisen beliebt und geschätzt, trat hier in Köln, wohin er an die Stelle des so früh dahingeschiedenen Grunwald berufen worden, zum ersten Male auf. Wir heissen ihn willkommen als sehr tüchtigen Violinspieler und gebildeten, bescheidenen Künstler. Sein Vortrag des Mendelssohn'schen Concertes zeichnete sich durch vollkommene Reinheit und Schönheit des Tones, wenn auch nicht Grösse desselben, aus und gewann durch die bedeutende technische Fertigkeit und Eleganz in den Passagen bei ausdrucksvoller Phrasirung der melodischen Stellen die Gunst des Publicums, welche sich durch lebhaften Applaus und Hervorruf bekundete.

Mozart's *Ave verum* wurde recht gut gesungen; besonders machte die Wiederholung durch den grossen Chor im *p* und *pp* einen schönen Eindruck.

Den Schluss des ersten Theiles des Concertes machte eine präcise, feurige und genau schattirte Ausführung der Suite in *D-moll* für Orchester von Franz Lachner, unter der Leitung des Meisters selbst, der auf die Einladung des Concert-Vorstandes uns die grosse Freude gemacht hat, ihn hier zu sehen. Schon am Vorabende des Concertes brachte ihm der Kölner Männer-Gesangverein unter Franz Weber's Direction durch eine Serenade und den Vortrag einiger Gesänge von seiner Composition eine Huldigung dar, welcher Herr Prof. Vack, derzeit Präsident des Vorstandes des Vereins, in beredten Worten Ausdruck gab. Das Concert-Publicum empfing ihn im Gürzenich mit rauschendem Applaus, den das Orchester- und Chor-Personal und Fanfaren verstärkten. Das vortreffliche symphonische Werk, das wir bereits in Nr. 42 dieser Zeitung bei Gelegenheit von dessen Aufführung am Musikfeste zu München besprochen haben, machte auch hier den ungemein günstigen Eindruck, der bei dieser so ausgezeichneten Composition durch eine entsprechende Ausführung sich überall wiederholen wird. Jeder Satz rief den lautesten Beifall hervor, der am Schlusse des Ganzen sich zu einer allgemeinen und begeisterten Ovation für den Meister aus Süddeutschland gestaltete.

Die zweite Abtheilung des Concertes füllte Beethoven's „Christus am Oelberge" aus, von ihm selbst „Cantate", später durch den Verleger „Oratorium" genannt. Die Entwürfe zu diesem Werke (den Verfasser des Textes finden wir nirgends genannt) sind im Sommer 1801 zu Hetzendorf unter einer Eiche im Walde des anstossenden Parks von Schönbrunn entstanden; aufgeführt wurde es zum ersten Male den 5. April 1803 zu Wien, gedruckt erst 1810. Es ist hier nicht der Ort, über die Auffassung des erhabenen Gegenstandes mit dem grossen Meister zu rechten; musicalisch betrachtet, stimmen wir mit dem wiener Referenten der Allg. Musik-Zeitung vom Jahre 1803 überein, welchem die Aufführung „sein schon lange gefasstes Urtheil bestätigte, dass Beethoven mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewirken könne, wie Mozart: mit grossen Schritten eile er zum Ziele". Jedenfalls aber sollte man den Namen

„Cantate" wieder herstellen; in Holland wird das Werk mit einem anderen, der Musik untergelegten Texte, „Die Maccabäer" genannt, gegeben.

Die Ausführung war in den Chören, bis auf einigen Mengel an Sicherheit in dem Verdammungs-Chore, recht gut; die Männerchöre zeichneten sich besonders aus. Fräulein Georgine Schubert sang die brillante Partie des Seraphs; die technischen Schwierigkeiten und die hohe Lage überwand sie mit Fertigkeit und Sicherheit; gerade in der Höhe war bei reiner Intonation ihre Stimme klangvoller, als in der mittleren Tonregion, was bei dem Tenor Herrn Wolters an diesem Abende umgekehrt der Fall war. Herr Bergstein war recht gut bei Stimme und brachte die Partie des Petrus befriedigend zur Geltung.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Freiburg im Breisgau, im October. Kürzlich wurde den hiesigen Kunstfreunden ein seltener Genuss zu Theil: der grossherzoglich weimar'sche Concertmeister Herr August Kömpel trug gelegentlich eines Besuches bei seinem Freunde Dr. Muck, Capellmeister des hiesigen Theaters, Mendelssohn's Violin-Concert und Spohr's Gesangsscene vor. Fern von jeder Effecthascherei, wusste der genannte Künstler durch seinen markigen Ton und edlen Vortrag, unterstützt von einer brillanten Technik, einen wahren Zauber auf die Zuhörer zu üben. Musste man einerseits das glockenreine, zierlich-elegante Passagenspiel bewundern, so machte uns andererseits die seelenvolle Wiedergabe der Adagios das Instrument völlig vergessen und glich dem unmittelbaren Erguss der tiefsten Empfindung eines im Reiche der Töne sich offenbarenden Gemüthes. Schliesslich ist es uns aber auch noch Pflicht, der Leistungen des von Herrn Dr. Muck geschaffenen und mit Umsicht und Energie geleiteten Orchesters zu erwähnen, welches durch die ausgezeichnete Begleitung der gedachten Nummern eine schöne Probe seiner Tüchtigkeit abgelegt hat. Der bescheidene Künstlergast, gewöhnt, von Hofcapellen begleitet zu werden, sah sich veranlasst, demselben seinen anerkennenden Dank auszusprechen. Reichlich mit Beifall und Hervorruf belohnt, von Freundeshand mit einem Erinnerungsbecher beehrt, schied Herr Kömpel von uns; möge es ihm möglich sein, nochmals im Laufe dieser Saison uns zu besuchen, wie er versprach! Dr. R.

† **Triest,** 19. October. Als eine erfreuliche Thatsache kann ich Ihnen melden, dass unser Publicum, das bis jetzt an nichts als an Verdi u. s. w. Geschmack fand, nicht allein sich den Werken Mozart's, Beethoven's und Mendelssohn's zuwendet, sondern sogar Schumann bewundert. Man hat dies besonders der eifrigen Propaganda, die Alfred Jaell bei seinem längeren Aufenthalte hier in seiner Vaterstadt für classische und gute neuere Musik macht, zu verdanken, wozu die hiesigen Künstler und namentlich auch der Schiller-Verein unter der Leitung des Violinisten J. Heller thätigst mitgewirkt haben. Nicht bloss Clavierwerke von Schumann, wie dessen Quintett, die grosse Sonate „Florestan und Eusebius" u. s. w. erregten, durch Jaell vorgetragen, Begeisterung, sondern selbst die Violin-Quartette, auch das von Brahms in *A-dur*, fanden lebhafte Theilnahme.

Alfred Jaell hat nach einem Hofconcerte beim Erzherzog Maximilian, welches dieser den mexicanischen Abgeordneten zu Ehren veranstaltete, einen kostbaren Diamantring mit des Erzherzogs Namenszug und Krone in Brillanten erhalten.

Verdi's *La forza del destino* ist hier gelinde durchgefallen, obwohl die Oper von Celebritäten wie die Bendazzi, Tenor Graziani, Bariton Squarcia u. s. w. ausgezeichnet gesungen wurde.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 45. KÖLN, 7. November 1863. XI. Jahrgang.

Ueber den Einfluss der Zeit und der Umstände auf die jetzige Musik.

Das Zeitalter der grossen Musik wie der grossen Malerei ist gewesen: darüber kann bei Unbefangenen kein Zweifel obwalten. Statt der grossen Musik, welche allein für Verstand und Gefühl geschaffen wurde, haben wir die grelle, statt der kunstvollen die rohe, ja, wie genug Beispiele zeigen, statt der schönen die hässliche Musik, deren Ziel die Aufregung der Nerven durch Wirkungen des Rhythmus, des Klanges und der dissonirenden Harmonieen ist. Woher kommt das? Hat die Welt das Urtheil über Musik oder gar die Empfänglichkeit dafür verloren? Keineswegs; denn neben den Irrthümern der Componisten unserer Zeit geht bei dem unzweifelhaft grössten Theile der gebildeten Zuhörerschaft eine so richtige und weitverbreitete Würdigung der Werke der grossen Meister von Bach bis Mendelssohn nebenher, dass diese Erscheinung eine Anomalie bildet, welche man für unmöglich halten sollte.

Es ist keine Frage, dass man, um die erste Veranlassung zu der Richtung der neueren Musik auf das Grelle zu suchen, auf den Anstoss zurückgehen muss, den die französische Revolution auch den Ansichten über die Kunst gab.

Das Streben, in den staatlichen und socialen Zuständen aufzuräumen, beschränkte sich nicht auf diese, wo es seine volle Berechtigung hatte, es drang auch in die Werkstätten der Kunst ein und verwirrte die Grundsätze über das Schöne. Liest man Reden und Schriftstücke von französischen Musikern jener Zeit, und vergleicht dann die Ansichten, Hoffnungen und Vorschläge, welche Richard Wagner in seinem „Drama der Zukunft“ und neuerdings in den Schutzreden für seine „Nibelungen“ ausspricht, so erstaunt man, wie sich ähnliche Ideen einer Kunst-Revolution wie ein rother Faden durch die ganze erste Hälfte unseres Jahrhunderts ziehen. Man sprach im Beginne desselben in Frankreich gerade so, wie in Deutschland vor und nach 1848, von einer neuen Tonkunst, welche mit der Freiheit der Völker erscheinen und einer neugeborenen Nation allein würdig sein werde.

Selbst grosse Künstler, wie Méhul, Cherubini, Lesueur und Andere, widerstanden der Strömung des Zeitgeistes nicht, und wenn sie auch zu sehr Musiker waren, um das wahre Wesen ihrer Kunst vergessen zu können, so räumten sie doch in manchen von ihren Werken, trotz grosser Schönheiten in denselben, der Reflexion, der Tendenz einen Einfluss ein, der den Anfang zu der Anwendung von Grundsätzen machte, welche den Verfall der Tonkunst vorbereiteten. Freilich kamen sie von diesem Irrwege wieder zurück; Méhul's „Euphrosine oder der gebesserte Tyrann“, sein „Uthal“, sein „Ariodant“ sind vergessen, während sein „Joseph“ sich als vollkommen lebensfähig erwiesen; allein der Anstoss war einmal gegeben, und durch Rede und Schrift wirkten sie auf die grosse Menge im Publicum und auf das jüngere Geschlecht der Tonkünstler mehr, als durch ihre Werke, wie das denn in Deutschland seit zehn bis fünfzehn Jahren sich ebenfalls wiederholt hat. Die Reden, welche Méhul in den Sitzungen der Classe der schönen Künste in dem National-Institut hielt, stellen die Theorie auf, dass die Kunst eine Vergangenheit, eine Gegenwart und eine Zukunft hat, und dass für die letztere der Charakter der Musik dadurch ein ganz anderer werden solle, dass beabsichtigte Wirkung im Geiste der neuen Zeit die bisher rein musicalisch thätige Phantasie des Tonsetzers leiten müsse. Man hegte in gutem Glauben die Ueberzeugung, dass die staatliche und sociale Revolution auch eine Revolution in der Tonkunst erzeugen müsse, welche die französische Schule über alle übrigen, das heisst über die italiänische und deutsche, erheben werde.

Italien bekümmerte sich in Selbstgenügsamkeit weder um die deutsche, noch um die französische Musik; es schätzte, oder richtiger: es kannte nur seine eigene Musik. In seinen Schulen, in denen alte Traditionen noch lebendig waren, bildeten sich seine Componisten durch zehn- bis zwölfjährige Studien, und seine Sänger wagten sich nur mit einer schönen Stimme und einer vollkommenen Gesangbildung auf die Bühne. Aber der alte gediegene Bau der Kunstlehre wurde durch das Eindringen der revolutionären Grundsätze, die mit den erobernden Franzosen kamen, erschüttert, die bestehenden Institute sanken, auch wurden ihnen die Mittel zur Existenz meistens entzogen. Wenn auch die Folgen dieser Umwälzung aller Verhältnisse für die Kunst sich nicht auf der Stelle offenbarten, so wurden sie doch dadurch, dass grosse Künstler vom Schauplatze abtraten, weil sie die Traditionen, denen sie ihre eigene Bildung verdankten, nicht mehr fortsetzen konnten, bald fühlbar, die Conservatorien sanken von ihrer grossen Bedeutung herab und der strenge Ernst der Studien verschwand.

Der sonst an Kunstgrössen so fruchtbare Boden Italiens schien erschöpft, bis er auf einmal wieder ein Genie hervorbrachte, dessen tonkünstlerische Schöpfungen seine Zeitgenossen entzückten und trotz ihrer Mängel und Unvollkommenheiten eine Epoche in der Kunstgeschichte bilden. Dass Rossini, der eine Weltherrschaft der italiänischen Oper auf eine Reihe von Jahren — es mochten fünfzehn bis zwanzig sein — gründete, ein Genie war, wird jetzt wohl Niemand mehr bestreiten wollen. Wenn man auch eine gewisse Schlaffheit der ganzen gebildeten Menschheit, die im Gefolge der Reaction und Restauration sich einstellte und der Sinnenlust namentlich in den höheren Gesellschaftskreisen Vorschub leistete, wenn man auch diesen Zuständen der Ermattung, welche dem Umschwunge von 1830 vorhergingen, einen Theil des ungeheuren Erfolges der Rossini'schen Melodieen nicht ohne Unrecht zuschreibt, so ist es doch eine grosse, durch Uebertragung politischer Leidenschaft auf die Kunst erzeugte Uebertreibung, wenn man jenen Erfolg allein aus diesen Zuständen erklären will. Die wunderbare Erfindungskraft Rossini's schuf eine Fülle von Melodieen, denen er stets Formen, Wendungen und Abrundungen zu geben wusste, die einnehmend und fesselnd und effectiv neu waren, wenn sie auch späterhin in stehende Manieren ausarteten. Dennoch lag in den Melodieen allein nicht der einzige Grund des Erfolges seiner Opern: Rossini eignete sich aus der Hinterlassenschaft Mozart's die Kunst der Instrumentation zur Verschönerung und Erhöhung des Gesanges an und brachte somit das deutsche Element in seine Partitur hinein, und zwar nicht bloss dadurch, dass er das Orchester Mozart's aufnahm, sondern auch, weil er neben diesem die rhythmischen Effecte benutzte, die Haydn und Mozart und zuletzt Beethoven erfunden und ausgebildet hatten. Deutsche Harmonie, deutsche Rhythmik und deutsche Instrumentirung waren die Folien, auf denen Rossini's Melodieen sich spiegelten und mit ihnen im Bunde die Welt eroberten. Man stelle uns nicht den oft gebrauchten Gemeinplatz entgegen, ob denn die türkische Musik auch zum Mozart'schen Orchester gehöre? Dass Rossini die türkische Musik, die Mozart nur ein Mal gebraucht hat, um einen verdummten und blutgierigen Sclaven-Aufseher im Gegensatze zu einem Christenmenschen zu charakterisiren, in sein Orchester als wesentlichen Bestandtheil eingeführt hat, ist eine Sünde, die ihm die Muse verzeihen möge! Nur muss man nicht vergessen, dass Rossini mit der Charakterisirung durch Musik gar nichts zu thun haben wollte, dass ihn bei seiner Verbindung des Orchesters mit dem Gesange eben so wie bei seinen Melodieen an und für sich nur rein musicalische Rücksichten leiteten. Denn wenn hier vom Mozart'schen Orchester bei Rossini die Rede ist, so bezieht sich das natürlich nicht auf die dramatische Wahrheit der Orchester-Begleitung bei jenem, die auf Situation, Charakter und Text Rücksicht nimmt, sondern nur auf die äusserliche Zusammensetzung des Orchesters, auf die für Italien neue Anwendung der Instrumentirung Mozart's zu neuen Klangwirkungen und rein musicalischen Effecten.

Merkwürdig bleibt es immer, dass italiänische Kritiker, obwohl voll Enthusiasmus für Rossini, doch schon die Aeusserung machten, die sich nachher bestätigt hat, dass der National-Charakter der italiänischen Musik durch die scheinbare Bereicherung mit ausländischen Hülfsmitteln nach und nach abgeschwächt werden würde, was denn wirklich besonders alsdann eine Wahrheit wurde, als man in Italien auch dem syllabischen und declamatorischen Gesange der neueren französischen Schule Eingang bereitete, woraus dann endlich die Zwittergattung entstand, deren bedeutendster Repräsentant Verdi geworden ist.

In der Epoche der zahllosen Nachahmungen Rossini's und Bellini's, einer Epoche, die beinahe die Dauer einer Generation hatte, wurde der Verfall der ernsten Compositions-Studien in Italien immer ärger, und gleichen Schritt mit ihm hielt der Verfall der Kunst des Gesanges. Die trefflichen Lehrer wurden von Jahr zu Jahr seltener und fanden keine ebenbürtigen Nachfolger. An die Stelle des kunstgemässen Gesanges trat die natürliche oder erzwungene Kraft der Lunge: auf diese wird bald ewiges Schweigen folgen, denn es wird am Ende auch keine Schreier mehr geben, indem die Componisten, anstatt die Sänger auf den rechten Weg zurückzuführen, heutzutage von

ihnen nicht die Anwendung, sondern das Opfer der Stimme, nicht den Niessbrauch des Capitals, sondern das Capital selbst verlangen. Was Wunder, dass der Sänger, der seine Gesundheit und sein Leben dem Impresario verkauft, ungeheure Preise dafür fordert? Das Traurigste dabei ist, dass die Componisten wetteifern, den scheusslichen Erfindungen des Vibrando, Tremolando, ja, dem Heulen, Meckern, dem anhaltenden oder gesteigerten Schrei Raum und Gelegenheit zu geben. So zieht der Verfall des Gesanges den Verfall der Melodie nach sich, die heutigen Opern-Componisten schreiben nicht mehr für die menschliche Stimme, sondern für ein Instrument; von sangbarer, fliessender Melodie ist nicht mehr die Rede, die Melodie hat sich in pikanten Rhythmus und instrumentale Figuren und Sprünge verwandelt.

Nun kam in Italien der zerrissene Zustand des Landes, das Glimmen des Feuers unter der Asche, das Kochen und Gähren der Gemüther hinzu; das Gefühl für das Schöne fand nur noch in den Herzen Einzelner seine Zufluchtsstätte, die Massen verlangten von der Musik den Ausdruck der Leidenschaften, und Hass, Zorn, verhaltene Wuth oder vulcanischer Ausbruch der inneren Gluthen, Mord und Tod durch Gift und Dolch, vor Allem blutige Katastrophen wurden die Grundlage der Operntexte und ihre Darstellung in Tönen die Aufgabe des Componisten. Jeder weiss, wie sich diese Richtung in Verdi gipfelte, welcher bei unverkennbarem Talente dadurch oft wirklich possierlich wird, dass er mit der grössten Naivetät die trivialsten Tanz-Rhythmen und leichtfertigsten Melodieen mitten unter die musicalischen Gräuel des übertriebensten Pathos wirft.

Es scheint übrigens, als sollte diese Ausartung der Oper in Italien der grösseren Verbreitung und besseren Würdigung der Instrumental-Musik in jenem Lande zu Gute kommen, denn wir lesen fortwährend von der Einrichtung von Sitzungen für Kammermusik, der steigenden Theilnahme der Zuhörer für die Meisterwerke von Haydn, Mozart und Beethoven. Ob aber die Italiäner auf diesem Wege (durch den Genuss an guter Instrumental-Musik) wieder zur Fähigkeit gelangen werden, die einfache Melodie und die reine Harmonie im Gesange wieder fühlen und lieben zu lernen, das dürfte zu bezweifeln sein: doch vermag ein Mann unendlich viel, wie Italien es z. B. an Rossini erlebt hat, und warum sollte der sonst so ergiebige Boden nicht wieder einmal einen Genius hervorbringen, der die aus ihren Fugen gerückte Tonkunst wieder in Ordnung brächte? Aber damit sind wir wieder auf das Gebiet der Zukunft gekommen, d. h. für dieses Mal auf das Gebiet der frommen Wünsche.

Bekanntlich spielt die Zukunft in der Tonkunst der Gegenwart eine grosse Rolle, indem sie für einen gewissen Theil der Tonkünstler nicht „fromme Wünsche", sondern „zuversichtliche Vollendung des musicalischen Kunstwerkes" bedeutet.

Die Hauptquelle aller Verirrungen ist die Uebertragung des Begriffes des Wortes „Fortschritt" von den Gebieten der Wissenschaft und Politik auf das Gebiet der Kunst. Sonderbar! Man beruft sich, und gewiss mit vollem Rechte, zum Beweise des Fortschrittes der Menschheit auf die Geschichte, während man den Beweis, den dieselbe Geschichte für Steigen und Sinken der Kunst liefert, bei Seite schiebt oder die nicht zu läugnenden Thatsachen durch den eingebildeten Beweis, den die Zukunft liefern soll, widerlegen will. Bis jetzt hat aber noch kein vernünftiger Mensch den historischen Beweis für einen allgemeinen Erfahrungssatz mit Verschmähung der Vergangenheit und Gegenwart, in denen allein die Geschichte wurzelt, auf die zukünftigen Erscheinungen in derselben Sphäre verwiesen! Das Lächerliche und mit Recht zu Verspottende in dem Ausdrucke „Zukunftsmusik" liegt mithin nicht darin, dass etwa erst das künftige Geschlecht fähig sein werde, sie zu verstehen, sondern darin, dass die Anhänger derselben die Existenz eines nach ihrem Systeme in Zukunft construirten Kunstwerkes als Beweis für die Richtigkeit desselben vorwegnehmen.

Wer kann sich der Wahrnehmung verschliessen, dass die Anerkennung und Begünstigung des Fortschrittes überhaupt in unserem Jahrhundert zu einer fieberhaften Aufregung in der Anwendung der Fortschritts-Grundsätze auf die Kunst geführt hat? Die Begriffe des Grossen und Erhabenen in der Musik haben dem Uebertriebenen, Maasslosen und Kolossalen weichen müssen, und durch Suchen und Grübeln nach Neuem — eben um dem Fortschritte zu huldigen — ist die Reflexion und das System an die Stelle des begeisterten Schaffens getreten. Das System herrscht in der Malerei und Musik vor; wenn die Künstler systematisch ihre Sachen anders machen, als die grossen Meister der Vorzeit, so glauben sie, Genie zu zeigen, wie diese. Erkennen sie doch diesen nur Verdienst für ihre Zeit zu; jetzt aber sei der Augenblick gekommen, wo die Kunst vollkommene Werke erzeugen wird, welche die Bewunderung aller Jahrhunderte sein werden. Denn wohl gemerkt! unsere Apostel stellen sich stets in die Zukunft. „Wenn das Werk, woran ich jetzt arbeite, fertig sein wird, so wird die Lösung der Frage durch die That da sein, dann wird es mit dem ganzen alten Kram vorbei sein, an dem man jetzt, weil man nichts Besseres hat, noch hängt." Die Freunde stossen in die Posaunen: „Nieder auf die Kniee, ihr Völker! Hört zu, hört zu!"

[*]

— Die Völker hören zu — und sind um eine neue Enttäuschung reicher. Doch nicht immer gleich auf der Stelle, sie brauchen Zeit dazu; denn erstens sind sie selbst von der fieberhaften Aufregung nach Neuem und Unerhörtem angesteckt, und zweitens lesen sie entsetzlich viel Journale und raisonnirende Schriften, sind somit eine Beute der bis zur Unverschämtheit dreisten Reclame, und werden an ihrem gesunden Sinne zweifelhaft, wenn eine „Aesthetik des Hässlichen" sie belehrt, dass sie nie gewusst haben, was schön sei, oder wenn das jüngere Geschlecht, das in einem berühmten deutschen Conservatorium gebildet ist, sie aus den Worten ihres Professors belehrt, dass es in der Musik Dinge gebe, „die man nicht mit dem Ohr hören müsse".

Etwas Neues auffinden und Effect machen, das sind die beiden Zielpunkte unserer meisten Componisten, weil es die Bedingungen sind, unter denen der Geist der Zeit Notiz von ihnen nimmt. Sie begreifen nicht, dass das Eine gewisser Maassen das Andere ausschliesst, denn die Neuheit eines Gedankens kann nur Frucht der Phantasie sein, während die Erzielung des Effectes Sache der Reflexion und Speculation ist. Der Effect kann allerdings auch auf die Gleichstellung mit einem neuen Gedanken Anspruch machen, wenn er durch den Eintritt einer schönen Wendung der Melodie oder Harmonie überrascht. Allein so verstehen ihn unsere Tonmeister nicht: für sie, wie für die grosse Menge, besteht der Effect in dem Dreinschlagen eines auffallenden Rhythmus oder einer Combination greller Klänge oder beider Hülfsmittel zugleich auf einen vorbedachten Moment. Warum? Weil der Eindruck, den man machen will, ein rein physischer ist; es gilt nicht, das Gemüth zu rühren oder den Verstand zu interessiren, sondern die Nerven zu packen. Man achte nur einmal in dieser Beziehung auf den Verlauf einer Opern-Vorstellung. Wann eher bricht der Enthusiasmus des Publicums in wahnsinnigen Beifall aus? Wenn der Componist bei irgend einer theatralischen Situation nach und nach durch fortwährende Steigerung der Stärke der Instrumentirung plötzlich eine Orchester-Explosion zum Ausbruche bringt, welche das ganze Nerven-System erschüttert! Ueberschreien dabei etwa noch ein Sopran und ein Tenor im Unisono den ganzen Holz-, Blech- und Kessel-Apparat des Orchesters, so ist des Jubels kein Ende, und wiederholter Hervorruf belohnt den Componisten und die Sänger!

Man wird sagen, es gebe denn doch noch höhere Kreise, so genannte ausgewählte Gesellschaft, wo dergleichen Mittel nicht verfangen; eine solche Verirrung des Gefühls für das Schöne könne nur bei plumpen Organisationen vorkommen. Leider ist dem nicht also; gerade die höheren Classen, die aristokratische Welt, die fürstliche sogar, zeigen die meiste Empfänglichkeit für den grellen Charakter der neueren Musik, wie die Aufnahme und Begünstigung nicht nur Meyerbeer's und der gesammten französischen Spectakel-Oper, sondern auch Wagner's und Verdi's durch diese Kreise beweist. Erklären liesse sich diese Erscheinung wohl, aber nur durch ein tieferes Eingehen auf die socialen Zustände und auf die Richtung, welche die ganze intellectuelle und sittliche Bildung der höheren Stände fast in allen Ländern genommen hat. Das wäre die Aufgabe einer philosophischen Betrachtung der Culturgeschichte. Hier wollen wir nur auf den Hauptgrund des Erfolges der ungeheuerlichen und raffinirten Musik bei der hohen Welt hinweisen: es ist der Ueberdruss und die daraus fliessende Sucht nach neuem Reiz. Das Schöne ermüdet und langweilt die Uebersättigten, und die innere Stimme, die sich zuweilen noch für dasselbe mitten unter dem betäubenden Lärm regt, beschwichtigen sie mit dem tröstlichen Ausrufe: „Es ist doch einmal was Anderes!" — Das ist es freilich allerdings!

Sehen wir uns nun die Kreise der Künstler selbst an und werfen wir einen Blick in die Organe der neueren Schule, so erschrecken wir förmlich vor den Ansichten der jüngeren Generation über das musicalisch Schöne. Man kann übrigens von dem raisonnirenden Schriftenthum ganz absehen und braucht nur die Erscheinungen der musicalischen Literatur seit Mendelssohn's Tode zu verfolgen, um sich zu überzeugen, dass selbst Robert Schumann bereits von den Nachfolgern seiner Manier überboten wird, um den Adepten und Fanatikern zu genügen. Mit je grösserem Talente dies geschieht — wie z. B. von Joh. Brahms in seinen neuesten Quartetten für Clavier u. s. w. —, um desto bedauerlicher ist es. Indess mag es ein Gutes haben: selbst die Anhänger Schumann'scher Art und Weise stutzen, und die Frage, ob das Genie darin besteht, jede Faust voll von Tönen zu packen und dazu noch drei Bogen auf Violine, Bratsche und Bass ohne Ruhe und Rast darauf losstreichen zu lassen, um ein rhythmisches Durcheinander endlos durchzuführen und Alles ohne bestimmte melodische Motive so in einander zu wirren, dass man nur mit Mühe eine Tonart erkennen kann — diese Frage wird durch solche „Thaten" denn doch ihrer Entscheidung nahe gebracht; die Reaction dagegen kann nicht ausbleiben.

Christian Friedrich Nohr.

Meiningen, den 30. October 1863.

Am 21. October wurde hier das fünfzigjährige Dienst-Jubiläum des Concertmeisters Christian Friedrich Nohr gefeiert. Se. Hoheit der Herzog übersandte dem Jubilar eine werthvolle Brillantnadel. Die Capelle brachte ihm des Morgens ein Ständchen — es wurde ein Adagio aus der ersten Symphonie Nohr's und die Ouverture zu seiner letzten Oper: „Der Graf von Gleichen", gespielt —, überreichte ihm einen sehr schön gearbeiteten silbernen Pocal und hielt Abends ein recht munteres Festmahl, woran der Hofmarschall, beide Intendanten und viele Freunde des Jubilars Theil nahmen.

Christian Friedrich Nohr, geboren zu Langeusalza in Thüringen im Jahre 1800, hatte schon als Kind grosse Freude an der Musik und liess desshalb seinem Vater, welcher Tuchmacher und ein wenig musicalisch war, nicht eher Ruhe, als bis er ihn einige Stückchen auf der Violine und Flöte gelehrt hatte. Beide, Vater und Sohn, machten dann, als der letztere acht Jahre zählte, als wandernde Musicanten Streifzüge durch einen Theil Deutschlands und mussten ihr Brod kümmerlich genug verdienen. Sie kamen unter Anderem auch nach Lobenstein; hier nahm sich die kunstliebende Fürstin des talentvollen Knaben an und liess ihn beim Stadtmusicus Lindner Unterricht nehmen, der jedoch durch den plötzlichen Tod der Fürstin bald wieder aufhörte. Er bildete sich nun durch eigenen Fleiss weiter, trat als Flötist in ein gothaisches Regiment und machte als solcher den Feldzug von 1815 mit. Nach Verlauf einiger Jahre wurde er durch das viele Flötenblasen brustleidend und musste endlich im Jahre 1821 aus dem Militärdienste entlassen werden. Nun warf er sich auf das Violinspiel und die Composition; in ersterem waren Spohr, Grund und Bärwolf seine Lehrer, doch nur immer für sehr kurze Zeit, und in der Compositionslehre waren es Umbreit, Hauptmann und Burbach, welche ihn in den Elementen unterwiesen. Die eigentliche Weiter- und Fortbildung musste er durch Selbststudium sich erwerben. 1823 wurde er in Gotha als Kammermusicus angestellt und 1825 trat er zu Frankfurt am Main, Darmstadt u. s. w. mit grossem Glücke als Violin-Virtuose auf. Im Jahre 1826 kam er als Concertmeister in die Dienste des Herzogs von Meiningen und machte von 1828 an noch mehrere Kunstreisen.

Als Componist hat Nohr sich durch viele Werke rühmlich bekannt gemacht. Dahin gehören die Opern: „Die drei Flämmchen" von Lud. Storch, „Der Alpenhirte" von Lud. Bechstein, „Liebeszauber" von Ed. Gehe, „Der Graf von Gleichen" von Knauer. Ferner die Operette „Der vierjährige Posten" von Th. Körner und das Festspiel „Des Ahnherrn Traum" von Lud. Bechstein. Die Oratorien: Luther, Die heilige Nacht, Die zehn Jungfrauen. Eine Freimaurer-Cantate, eine Fest-Cantate, eine Aernte-Cantate, eine Weihnachts-Cantate. Für Gesang mit Orchester: „Der Gesang" von Heinr. Schwert, „Frauenlob" von Lud. Bechstein, über hundert Lieder für gemischten Chor, Männerchor und für eine Singstimme. An Instrumental-Musik sind von ihm vorhanden: zwei Symphonieen, zwei Streich-Quartette, ein Quintett, zwei Quintett-Concerte für Blas-Instrumente mit Orchester-Begleitung, viele Solostücke für verschiedene Instrumente, mehrere Quartette für vier Waldhörner und an hundert Nummern von Entreacten für Orchester. Die meisten von diesen Sachen sind im Manuscript vorhanden. Die Opern sind auf den Hoftheatern zu Meiningen, Gotha und Coburg aufgeführt worden. s.

Die Musik in Honolulu.

Honolulu ist die Hauptstadt der Sandwich- oder Hawaii-Inseln und die Residenz des Königs. Im Feuilleton des pariser „Siècle" berichtete im vorigen Jahre der Journalist Comettant auf humoristische Weise nach einem americanischen Blatte über eine Aufführung von Verdi's „Trovatore" in Honolulu. Da hiess es unter Anderem: „Der erste Tenor war ein König und die Primadonna eine Königin. Zwar soll die Gesangfertigkeit Seiner Majestät Kamehameha IV. und seiner erlauchten Gemahlin Manches zu wünschen übrig lassen, indessen machten sie doch *furore*. Die dortige philharmonische Gesellschaft vereinigte ihr Orchester, das aus drei Guitarristen, zwei Flötisten, einem Violinisten, vier Marimba-Spielern und sechs Dingern wie Rohrflöten bestand, mit der Capelle Sr. Majestät, die ungefähr dieselben Elemente hatte. Ein irländischer Barbier hatte die Partitur für dieses Orchester eingerichtet und dirigirte die Oper. Der Saal bot einen zauberischen Anblick dar: fast alle Damen waren angekleidet, auch einige Herren erschienen in Kleidern, zweihundert Lichter aus einer Art von vegetabilischem Talg gaben die Beleuchtung. Der Enthusiasmus war fieberhaft: viele Zuschauer zerrissen vor Entzücken noch die wenigen Kleidungsstücke, die sie anhatten" u. s. w. u. s. w.

Diesen Sommer meldet sich auf einmal in Paris bei Herrn Comettant ein Herr als General-Consul Seiner Hawaii'schen Majestät. Dem Journalisten fiel beim Empfange der Karte sein Bericht aus Honolulu schwer aufs Herz; die Erinnerung an den Culturzustand der Sandwich-Insulaner, an ihren früheren Appetit auf Menschenfleisch

machte ihn stutzig, und er überlegte noch, ob er den General-Consul empfangen sollte, als dieser plötzlich eintrat und ihn ohne Weiteres mit der Frage begrüsste: „Haben Sie nicht im Siècle eine Correspondenz über Honolulu drucken lassen?“ — „Es mag sein, ich erinnere mich dessen nur dunkel“ — stotterte der Angeredete, doch da er durch „den süssen Laut vom Ufer der Garonne“ und die Wahrnehmung, dass weder ein Beil, noch ein Skalpirmesser an dem Hawaiier zu bemerken, zuversichtlicher geworden war, setzte er barsch binzu: „Was wollen Sie?“

„Nichts,“ antwortete der General-Consul ganz höflich, „als Sie ersuchen, das Unrecht, das Sie einem in der Civilisation weit vorgeschrittenen Volke angethan haben, wieder gut zu machen. Das Nähere besagt dieser Brief des Directors unserer musicalischen Gesellschaft in Honolulu.“

Der Brief lautete:

„Eine philharmonische Gesellschaft existirt nicht in Honolulu, wohl aber ein Verein von Musik-Liebhabern, dessen Zweck die Pflege des Gesanges ist und der Vortrag von Gesang-Compositionen älterer und neuerer Meister. Dieser Verein ist im Jahre 1853 durch einige Fremde, die sich hier niedergelassen, nach Art der ähnlichen Vereine in Europa gebildet worden. Er gibt aber keine anderen Concerte, als wenn es sich um wohlthätige Zwecke handelt. Er besteht aus vierzig activen Mitgliedern und einer Anzahl von Ehren-Mitgliedern, lauter Fremden mit Ausnahme von drei eingeborenen Damen, deren zwei an Fremde verheirathet sind. Ein Orchester gibt es nicht; einige geschickte Dilettanten, Mitglieder des Vereins, lassen sich zuweilen auf ihren Instrumenten (Flöte und Violine) mit Begleitung des Pianoforte hören. Die anderen Instrumente, von denen das Feuilleton des Siècle spricht, existiren nur in der Phantasie des Correspondenten.

„Der Verein hat vor einiger Zeit eine operative (*sic*) Vorstellung oder vielmehr nur eine Vorstellung operativer Tableaux im Privatkreise gegeben, wozu Ihre Majestäten eingeladen waren, so wie die Familien und Freunde der Vereins-Mitglieder. Eine Scene aus dem Trovatore — das Zigeunerlager — und die Marktscene aus Flotow's Martha wurden recht befriedigend aufgeführt, wohlverstanden mit Begleitung des Pianoforte allein; alle Rollen wurden von Mitgliedern des Vereins gesungen. Se. Majestät der König, der ein vortrefflicher Kenner der Musik ist und auf seiner Reise durch Europa die grössten Künstler gehört hat, ergriff diese Gelegenheit, der Königin das Vergnügen zu machen, eine dramatische Vorstellung zu sehen, und hat mit bekannter Grossmuth nicht nur die Verwirklichung des Projectes mit allen Mitteln unterstützt, sondern auch alle Kosten derselben gedeckt. Seit zwei Jahren hat mir der hiesige Verein die Leitung der musicalischen Partie übertragen, und ich erlaube mir zur Erbauung des Herrn Oscar Comettant hinzuzufügen, dass der „„irländische Barbier““ sein Landsmann ist und früher die Orchester der italiänischen Oper in den Vereinigten Staaten und in der Havannah dirigirt hat.

„E. Hasslocher“*).

Richard Wagner über das Operntheater in Wien.

Die wiener Zeitung „Der Botschafter“ enthält in den Nummern der vorletzten Octoberwoche drei Artikel von Richard Wagner, in denen er sein Urtheil über den Zustand des kaiserlichen Operntheaters auf freimüthige und für diese Kunstanstalt wenig schmeichelhafte Weise ausspricht.

Er geht von dem Ausspruche Kaiser Joseph's aus, dass die Theater die Bestimmung haben, „zur Veredlung der Sitten und des Geschmacks beizutragen“, und zeigt dann, wie weit sich das Hof-Operntheater in Wien von diesem Ziele entfernt habe. Seine Rügen und Vorschläge fliessen aber dieses Mal nicht aus dem utopischen Verlangen nach einem deutschen Muster- und Monstre-Theater Behufs Aufführung seiner „Nibelungen“, wie in der Vorrede zu diesen zu lesen ist, sondern er hält sich ganz und gar auf dem praktischen Standpunkte und beabsichtigt fürs Erste weiter nichts, als der Verwaltung und dem Personale tüchtig die Wahrheit zu sagen. Da heisst es denn gleich von vorn herein:

„Betrachten wir die Wirksamkeit eines der ersten musicalisch-dramatischen Kunst-Institute Deutschlands, des k. k. Hof-Operntheaters von aussen, so haben wir ein buntes, wirres Durcheinander von Vorführungen der allerverschiedensten Art, aus den Gebieten der entgegengesetztesten Stilarten vor uns, an denen sich zunächst nur das Eine klar herausstellt, dass keine der Aufführungen in irgend welcher Hinsicht den Stempel der Correctheit an sich trägt, den Grund, wesshalb sie zu Stande kommt, somit gar nicht in sich, sondern in einer äusseren fatalen Nöthigung zu haben scheint. Es ist unmöglich, eine Aufführung nachzuweisen, in welcher sich Zweck und Mittel vollkommen in Uebereinstimmung gefunden hätten, in wel-

*) Man könnte versucht sein, wären nicht die Namen, auch der des Consuls (Vidal), genannt, die Anekdote für eine neue Form der Reclame für Verbreitung des „Siècle“ zu halten. Wollte man aber alle Dummheiten und schlechten Witze der französischen Journalisten über die Zustände der Kunst im Auslande auf diplomatischem Wege redressiren lassen, so würden die Consuln aller Staaten, auch der europäischen und besonders der deutschen, viel zu thun bekommen!

eher daher nicht das mangelhafte Talent, die fehlerhafte Ausbildung oder die ungeeignete Verwendung einzelner Sänger, ungenügende Vorbereitung und daraus entstehende Unsicherheit anderer, rohe und charakterlose Vortrags-Manieren der Chöre, grobe Fehler in der scenischen Darstellung, meist gänzlich mangelnde Anordnung in der dramatischen Action, rohes und sinnloses Spiel Einzelner, endlich grosse Unrichtigkeiten und Fahrlässigkeiten in der rein musicalischen Auffassung und Wiedergabe, Vernachlässigungen in der Nuancirung, Unübereinstimmung des Vortrages des Orchesters mit dem der Sänger — irgendwo mehr oder minder störend und gar verletzend hervorgetreten wären. Die meisten dieser Aufführungen tragen den Stempel eines rücksichtslosen Sichgehenlassens, gegen welches dann das Bemühen einzelner Sänger, durch gewaltsames Heraustreten aus dem künstlerischen Rahmen besonderen Beifall für Einzelheiten ihrer Leistungen zu gewinnen, desto widerwärtiger absticht und dem Ganzen etwas geradezu Lächerliches gibt."

Hierauf schildert Wagner, indem er das Getriebe „von innen" betrachtet, die „fabriksmässige Ueberthätigkeit, Ueberarbeit und bei vollkommener Ermüdung oft sogar bewunderungswürdige Ausdauer" — dann das virtuosenhafte Hervortreten der einzelnen Sänger, und bezeichnet als „Hauptübel der Desorganisation" den „Verlust alles Gemeingefühls". — „Keiner hat Sinn für das Ganze, weil er keine Achtung vor der Leistung des Ganzen hat." Der Fehler liege „nicht in der Person des Directors," folgert Wagner weiter, „sondern zunächst in einem Gebrechen der Organisation des Institutes selbst." Den „Grund aller Nöthen" findet Wagner „fast einzig in der Nöthigung, jeden Tag zu spielen". Er führt nun alles an, was sich gegen das tägliche Spielen berechtigter Weise anführen lässt und kommt zu dem Schlusse, „dass das Operntheater ein Kunst-Institut sein soll, welches zur Veredlung des öffentlichen Geschmacks durch unausgesetzte gute und correcte Aufführungen musicalischer Werke beizutragen hat. Da hierzu, dem sehr complicirten Charakter solcher Aufführungen angemessen, mehr Vorbereitungen und Zeitaufwand gehören, als zu den Aufführungen des recitirenden Drama's, so soll die Zahl der Vorstellungen des kaiserlichen Hof-Operntheaters auf die Hälfte der bisherigen zurückgeführt werden, und es soll selbst von diesen nur ein Theil der Oper, der andere dagegen dem Ballet zufallen."

Ein Oratorium von Joseph Haydn.

Herr Leopold von Sonnleithner in Wien theilt in Nr. 43 der wiener „Recensionen" mit, dass er in der Musicaliensammlung des Cardinal-Erzherzogs Rudolph, welche dieser an die Gesellschaft der Musikfreunde vermacht hat, ein Oratorium von J. Haydn aufgefunden habe, dessen bis jetzt nirgendwo Erwähnung geschehen. Der auf dem Lederbande der Partitur aufgeklebte Titel heisst: *Abramo ed Isacco, Oratorio in due Atti. Musica del Signore Giuseppe Haydn. Attori cantanti: Abramo, Isacco, Gamari, Sara. Pastori, Coro. Angelo.* Der Text ist von Metastasio. Herr von Sonnleithner sagt: „Ich habe keinen Grund, an der Autorschaft Haydn's zu zweifeln. Der Titel, welcher seinen Namen angibt, ist von der Hand eines damals sehr bekannten und verlässlichen Copisten geschrieben, welcher viele Copiaturen für den kaiserlichen Hof besorgte. Die Notenschrift, welche von einer anderen Hand herrührt, trägt ganz das Gepräge jener Zeit. Der Stil erinnert sehr an jenen des „*Ritorno di Tobia*", doch sind die Arien kürzer gehalten und weniger mit Verzierungen überladen. (Es besteht das Ganze nur aus einer Folge von Arien, einem Terzett und einem Schlusschor.) Die Entstehungszeit dieser Composition lässt sich nicht mehr genau bestimmen; dem Stile nach dürfte sie in die Zeit von Haydn's Anstellung beim Grafen Morzin (1759—60) oder in die ersten Dienstjahre beim Fürsten Esterhazy fallen. Gegen eine frühere Zeitannahme spricht die Anwendung von Clarinetten bei einigen Nummern, gegen eine spätere die vergleichsweise geringe Bedeutung des Werkes, welches an contrapunktischer Gediegenheit der Composition desselben Textes von Predieri (1739) entschieden nachsteht, in seiner melodischen Frische und Anmuth aber schon die Eigenthümlichkeit des Meisters ahnen lässt. Zur öffentlichen Aufführung in unserer Zeit eignet sich der *Abramo* noch weniger, als der *Ritorno di Tobia*; als ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte Haydn's dürfte er aber alle Achtung verdienen."

Hiernach dürfte die Echtheit des Werkes doch einer weiteren Bestätigung bedürfen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

†* **Frankfurt a. M.,** 1. November. Am 30. October gab Frau Clara Schumann, die auch im Museums-Concerte gespielt hatte, ein Privat-Concert, in welchem sie mehrere Solostücke für Pianoforte mit der bekannten technisch und geistig vollendeten Vortragsweise spielte, die Jedermann bezaubern muss. In solchen Stücken darf man mit der begabten Künstlerin über ihre individuelle Auffassung und die gewählten Tempi kaum rechten; allein wenn sie grössere Compositionen, wie das Quintett von Rob. Schumann, eine Sonate mit Violine von Mozart (mit Herrn Straus) und dergleichen mit einer solchen Hast und Eile, wie dies leider auch jetzt wieder geschah, vor- oder vielmehr im Fluge vorüberführt, so hört alle Charakteristik der Composition auf, und wir können nur von Herzen bedauern, dass die grosse Künstlerin bisher keine Erinnerung, auch die freundlichste und wohlwollendste, zur Rückkehr zu angemessener, im Tempo massvoller Anwendung ihrer Bravour auch nur im Geringsten beachtet hat. — Fräulein Pauline Wiesemann aus Köln trug zwischen den Instrumentalsachen einige Gesangstücke vor. Wenn eine anmuthige Erscheinung, mit einem einfachen und bescheidenen Wesen verbunden, und eine klangvolle, in allen Tönen wohllautende Mezzo-Sopranstimme schon gleich für die junge Sängerin einnahmen, so zeugte auch die Wahl der Gesänge von Sinn und Geschmack für die edlere Kunstgattung des deutschen Liedes. Mozart's „Veilchen" gab sie mit dem ganzen Reize unbefangener Natürlichkeit und Innigkeit wieder, so dass man auch ihr hätte zurufen mögen: „Du bist wie eine Blume!" und in dem Vortrage von Hauptmann's „Ach neige, du Schmerzenreiche", von Schumann's „Mondnacht" und „Widmung" erkannte man mit grosser Befriedigung in der Reinheit und Sicherheit der Intonation, dem Ansatz, der Behandlung und Färbung des Tones die Frucht von Gesangstudien, die auf das wahre Wesen des

Gesanges, auf Tonbildung und Ausdruck gerichtet gewesen sind. [Fräulein Pauline Wiesemann ist auf dem kölnischen Conservatorium und in der vortrefflichen Schule des Herrn Professors Böhme gebildet.]

Der Concertmeister Ed. Eliason in Frankfurt am Main ist an die Stelle des verstorbenen Hofmann zum Musik-Director ernannt worden.

Der von Ferd. Hiller für den Concurs in Aachen componirte Männerchor „Der Morgen" ist mit deutschem und französischem Text im Verlage von B. Schott's Söhnen in Mainz erschienen.

Ferdinand Hiller's Oper „Die Katakomben" wird demnächst in Weimar zur Aufführung kommen.

Leipzig. Das erste Gewandhaus-Concert fand am 8. October mit folgendem Programm Statt: I. Theil: *G-dur*-Concert für Streich-Instrumente von Seb. Bach; Arie aus „Judas Maccabäus" von Händel, gesungen von Fräulein Parepa aus London; Concert für die Violine von Viotti, vorgetragen von Concertmeister F. David; Arie aus der „Schöpfung" von Haydn, gesungen von Fräulein Parepa. II. Theil: *C-moll*-Sinfonie von Beethoven. Fräulein Parepa ist zur Mitwirkung bei den Gewandhaus-Concerten berufen. Sie ist Meisterin im Coloraturgesange und offenbarte darin eine überaus grosse Gewandtheit. Ihr Triller besonders ist vortrefflich und von musterhafter Deutlichkeit, die Intonation von untadelhafter Reinheit. — Für das zweite Concert am 15. October war folgendes Programm aufgestellt: I. Theil: *D-moll*-Sinfonie Nr. 4 von Rob. Schumann; Recitativ und Arie von Julius Benedict (neu für Leipzig), gesungen von Fräulein Euphrosine Parepa; Concert für Pianoforte und Orchester von und durch Louis Brassin aus Brüssel; Arie aus der „Zauberflöte", Fräulein Parepa; *Reverie pastorale* und *Ronde fantastique* von und durch L. Brassin. II. Theil: „Kampf und Sieg", Cantate für Soli, Chor und Orchester von C. M. von Weber.

Görlitz. Montag den 12. October hatten wir hier einen wahrhaft seltenen Kunstgenuss. Der Waldhornist, Kammer-Virtuose Sr. Hoheit des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen, Herr Karl Klotz, dessen Name weit über die deutsche Gränze hinaus, theils durch seine Werke für Horn (besonders seine praktische Hornschule, Verlag von Johann André in Offenbach), theils durch seine ausserordentliche Virtuosität berühmt ist, veranstaltete hier ein Concert unter Mitwirkung des hiesigen Herrn Musik-Directors Klingenberg und seiner Fräulein Tochter Susanne. Herr Klotz bekundete durch Grösse, Fülle und Weichheit seines Tones, eminente Technik, verbunden mit edlem Vortrage, die Wahrheit alles dessen, was die öffentlichen Blätter über diesen Künstler bereits gesagt haben. Nicht minder aber glänzte das siebenzehnjährige Fräulein Susanne Klingenberg durch Arien von Händel, Mozart u. s. w., mit grossem, klarem Tone und tief empfundenem Vortrage gesungen. Wir können ihr eine schöne Zukunft in Aussicht stellen. Zum Schlusse des Concertes sang sie noch zwei kleine Lieder auf reizende Weise. Die vortrefflichen Leistungen des Herrn Klotz und des Fräulein Klingenberg wurden von allen Anwesenden durch stürmischen Beifall belohnt.

Der letzte Nachkomme Orlando di Lasso's, Herr J. Lasser, Musicus und Organist, ist in München im 82. Lebensjahre gestorben. Derselbe war früher ein bekannter Clavierlehrer und seit geraumer Zeit Pfründner in einem Spitale. Zweifellos ist derselbe der letzte männliche Nachkomme des grossen Orlando di Lasso. Orlando di Lasso's Söhne und Enkel waren Gutsbesitzer in der Nähe von Fürstenfeldbruck, und in den Briefs-Protocollen dieses Gerichtes kommen ihre Namen häufig vor, nicht bloss mit dem italiänischen Lasso, auch mit dem germanisirten Lasser (de Lâtre). Nach später eingetretener Verarmung trat ein solcher Lasser zur Kunstübung des Ahnherrn zurück und wurde Musicus am kurbaierischen Hofe in München. Ein solcher Hofmusicus Lasser, wahrscheinlich der Vater des jüngst Verstorbenen, erscheint auch als Componist von Messen und Vespern, die bei Lotter in Augsburg gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erschienen. Es wäre nun Sache der Musiker und Geschichtsforscher, diese Thatsache weiter zu untersuchen.

Am Hof-Operntheater in Wien wird Marschner's hinterlassene Oper „Der Sängerkönig Hiarne" im Laufe des kommenden Winters zur Aufführung kommen. (?)

Bei der Plünderung des Zamoyski'schen Palastes in Warschau nach dem Attentate auf den General Berg ist auch ein Piano Chopin's, welches dessen Schwester, der Gemahlin des in demselben Hause wohnenden Directors Barcinki, gehörte, auf die Strasse geworfen und verbrannt worden.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 46. KÖLN, 14. November 1863. XI. Jahrgang.

Die Trojaner.

Oper in fünf Acten. Text und Musik von Hector Berlioz.

Paris, den 9. November 1863.

Endlich ist der Tag gekommen, wo Hector Berlioz seine Oper auf die pariser Bühne gebracht hat! Aber nicht das erste Operntheater von Paris hat sich entschliessen können, „Die Trojaner" anzunehmen: diesen ehrenvollen und heroischen Entschluss fasste die dritte Opernbühne, das *Théâtre lyrique,* unter der Verwaltung des Herrn Carvalho.

Um die Neugierde der Leser auf den Inhalt, den man sich freilich nach dem bereits lange vor der Aufführung bekannt gewordenen sehr allgemeinen Titel nicht wohl selbst construiren kann, zu befriedigen, wollen wir nur gleich bemerken, dass der eigentliche Titel *Les Troyens à Carthage* lautet und dass der Stoff kein anderer ist, als die Liebe der Dido und des Aeneas und das tragische Ende der Königin von Karthago nach der Flucht des trojanischen Helden — mithin ein Stoff, der schon hundert Mal zu Dramen, Melodramen, Opern, Cantaten, ja, sogar zu einer Clavier-Sonate („*Didone abandonnata*" von Cramer, wenn mir recht ist) gedient hat.

Doch geben wir zuvor, ehe wir ins Einzelne gehen, der freudigen Befriedigung Ausdruck, welche jeden Künstler und Kunstfreund beim Anblick des Zettels des *Théâtre lyrique* vom 4. November ergriff, dass nach jahrelangem Harren endlich einem Musiker von so anerkanntem Rufe und so unläugbarer Bedeutung für die französische Musik die Genugthuung werden sollte, sein neuestes und grösstes Werk aufgeführt zu sehen. War Berlioz etwa ein Knappe, der erst, wie es jetzt Sitte ist, um Gestattung eines Turniers betteln musste, um dabei seine Sporen zu verdienen? Galten seine musicalischen Werke, seine geistvolle literarisch-kritische Thätigkeit, seine Reisen ins Ausland und ihre Erfolge nichts in seinem Vaterlande? Wie? ist er nicht Mitglied des Instituts, erwählt durch die competentesten Stimmen von Männern seines Faches? — Und dieser Mann schreibt eine Oper, in die er all sein Wissen und Können hineinlegt, und als er die Partitur vollendet hat, klopft er an die Pforten des grossen kaiserlichen Operntempels, zu dessen Erhaltung der Staat jährlich 800,000 Francs gibt und dessen Jahres-Einnahme mehr als 1,200,000 Francs beträgt, und — sie bleiben ihm verschlossen! Vertrösten, Hinhalten, Aufschieben, am Ende förmliches Zurückweisen musste er erdulden von einer Kunstanstalt, die seit zwei Jahren keine Note neuer Musik gebracht hat. Freilich kann sich die Oper auf ihre Einnahmen berufen! Können aber volle Häuser, wenn man hingeht, um sich zu wärmen, zu schwatzen, die Tänzerinnen zu lorgnettiren, die Toiletten zu zeigen, den Abend hinzubringen, abgesehen von der Hälfte der Zuschauer, welche die Eisenbahnen täglich anfahren, können auf diese Weise gefüllte Häuser einen Beweis für die Vortrefflichkeit, für den künstlerischen Sinn der Verwaltung geben? Ein grosses Theater, das erste Theater eines Kaiserreiches, das unter dem unmittelbaren Schutze des Souverains steht, soll Kunst treiben und nicht ein Geldgeschäft. Es soll etwas wagen, es soll auch ein kühnes Streben aufmuntern, keinesfalls erdrücken; es soll nicht in dem ewigen lethargischen Einerlei verharren.

Man möge über einen Mann wie Berlioz so wie so denken, man möge seine Ideen billigen oder widerlegen, seine Grundsätze bekämpfen, ihn freimüthig und streng, selbst hart beurtheilen: das ist begreiflich und nothwendig. Aber dass man ihn verhindert, mit dem Resultate seiner Grundsätze und Arbeiten überhaupt nur hervorzutreten, dass man ihm Schweigen gebietet und ihm ohne Weiteres den Bescheid gibt: „Wir wollen Dich nicht haben, weil wir Dich nicht haben wollen" — das ist denn doch eine wahre Rechtsverweigerung auf dem Gebiete der Kunst.

Nun, er hat endlich seinen Mann gefunden an dem Director des lyrischen Theaters. Carvalho hat ihm alles, worüber er verfügen konnte, zu Gebote gestellt: ein verstärktes Orchester, einen doppelten Chor, eine Masse von Statisten, glänzende Costüme, herrliche Decorationen, kostspielige Aufbauten für die architektonische Ausstattung der Bühne. Er hat die Sängerin Madame Charton-Demeur, welche Berlioz für die Rolle der Dido wünschte, engagirt — kurz, er hat alles gethan, was die grosse Oper hätte thun sollen und leichter thun konnte; er hat grosses Spiel gespielt und — wie es scheint, hat er es gewonnen. Nun, er ist gewohnt, hoch zu setzen. Das Haus war in den beiden ersten Vorstellungen überfüllt und der Erfolg beim grossen Publicum nicht zweifelhaft, auch in der Beziehung nicht, dass er auf äusserlich wirksame Weise in Scene gesetzt worden wäre, wozu Berlioz weder kriechend noch reich genug ist.

Wie Berlioz dazu gekommen, als Schöpfer und Haupt der romantisch-phantastischen Schule der französischen Musik, einen erzclassischen Stoff zu wählen, erklären seine Freunde aus seiner Vorliebe für den Dichter Virgil, den er auswendig kann, wie sie sagen. Er hat sich in der That genau an den Virgil gehalten. Sein eigentliches Vorhaben war, eine Trilogie zu dichten und in Musik zu setzen, welche die Zerstörung von Troja, die Trojaner in Karthago und die Weltherrschaft Roms zum Gegenstande haben sollte. Die zwei ersten Theile derselben sind vollendet; der erste: „*La prise de Troie*" („Die Eroberung von Troja"), bildet eine Oper in drei Acten, welche unter der Presse ist; der zweite Theil: „*Les Troyens à Carthage*", wird aufgeführt und ist in diesen Tagen bereits in Druck erschienen*); der dritte scheint noch nicht vollendet zu sein; indess als Andeutung desselben hat Berlioz den „Trojanern in Karthago" einen Epilog hinzugefügt, eine Art von Vision, in welcher Rom und das Capitol erscheinen und der Triumphzug eines römischen Kaisers den Schluss bildet. Ein Prolog führt uns die Zerstörung von Troja erzählend und darstellend vor, so dass der Zusammenhang der Trilogie bei der Aufführung des mittleren Theiles derselben doch den Zuschauern zum Bewusstsein kommen sollte. Der Prolog ist geblieben, aber den Epilog hat man über Bord geworfen, um das kolossale Schiff wenigstens noch vor Mitternacht in den Hafen zu bringen. Was für Ansprüche Berlioz an die Decorationsmalerei, die Maschinerie und den Theaterpomp jeder Art macht, kann man aus diesem gigantischen Plane, ein ganzes Epos auf die Bühne zu bringen, schon schliessen. Darin gibt er seinem Doppelgänger in Deutschland nicht viel nach, wenn er auch für seine Trilogie nicht gerade einen vollständigen Neubau verlangt, wie dieser für seine Nibelungen.

*) Bei Choudens, *Rue St. Honoré 265. Partition Chant et Piano. 15 Francs net.* Vollständig, d. h. auch mit den Scenen, die bei der Aufführung jetzt weggelassen werden. — Ebendaselbst: *La prise de Troie. 12 Francs net.*

Doch zur Sache!

Statt der Ouverture hören wir ein Adagio, welches der Componist aber nicht etwa Adagio oder Largo, sondern „*Lamento*" überschrieben hat. Nach einer klagenden Phrase der Violinen, dann der Violoncelle stimmen die Posaunen einen gedämpften Trauergesang mehr von schönem Klange als von schöner Melodie an; gegen den Schluss hin bricht eine Modulation nach *Des-dur* mit vollem Orchester mit Effect aus. Der Vorhang geht auf und eine in Kaulbach's Weise gemalte Gardine zeigt uns den Brand von Troja. Ein Rhapsode tritt auf und erzählt in ziemlich langweiligen Versen und Tönen — die gewählte Form ist jene monotone Declamation, die weder Recitativ noch Arie ist — die Einnahme von Troja durch die List der Griechen. Geben wir den Anfang als Probe der Versification des Dichters Berlioz:

Après dix ans de guerre et d'un siège inutile'
Les Grecs désespérant de renverser la ville
De Priam, renonçant à venger Ménélas,
Feignirent de partir en implorant Pallas,
Laissant sur le rivage,
Comme un pieux hommage
Offert à la déesse irritée, un cheval
De bois, immense, colossal.
Cette oeuvre étrange, incroyable, inouie,
D'hommes armés était remplie etc.

Wir wollen aber doch bemerken, dass an anderen Stellen auch bessere Verse und eine poetischere Diction in dem Textbuche anzutreffen sind, als in dem Prolog. Wunderlicher Weise fügt nun der Autor nach den Worten:

Enfin la fatale machine
Franchit les murs sacrés*) —

zu der gemalten Illustration auch noch eine musicalische hinzu, indem er hinter der Gardine von einem unsichtbaren Chor „*la Marche troyenne dans le mode triomphal*" singen lässt. Dieses Musikstück, effectvoll, aber geschraubt und auf Stelzen einherschreitend, soll, wie es scheint, eine Art von National-Hymne der Trojaner sein; sie kommt öfter in der Oper vor, und im Prolog muss man, um zu begreifen, wie sie da hineinkommt, sich den Moment dazu denken, wo die Trojaner im jubelnden Triumph das hölzerne Pferd in die Stadt ziehen, was denn auch der Rhapsode durch die Worte: „*De ce peuple en démence Ecoutez de quels sons frémirent les échos*", andeutet. Im Orchester spielen ebenfalls einige Raffinements, z. B. die Anwendung der Harfen, eine Rolle dabei.

*) *Scandit fatalis machina muros.* Virgil.

Der Rhapsode geht ab, und nach einer kurzen Pause versetzt uns die Verwandlung nach Karthago an den Hof der Dido. Rechts ein Thron, „umgeben von den Trophäen des Ackerbaues, des Handels und der Künste“, im Prospect ein stufenweise aufgebautes Amphitheater ganz und gar mit Menschen besetzt, welche beim Einzuge der Königin, die ebenfalls mit grossem Gefolge und kriegerischem Gepränge erscheint, den Doppelchor anstimmen:

Gloire à Didon, notre reine chérie!
Reine par la beauté, la grâce, le génie,
Reine par la faveur des dieux
Et reine par l'amour de ses sujets heureux.

Damit beginnt der erste Act. Die Königin steigt auf den Thron*), ihre Schwester Anna steht ihr zur Seite. Sie hält in einem langen recitativischen Arioso eine Art von Thronrede, worin sie die Blüthe des neuen Reiches, das sie erst vor sieben Jahren gegründet hat, dem glücklichen Volke der tyrischen Karthager schildert, die reichen Aernten, die Handelsflotte rühmt, welche „Getreide, Wein, Wolle und Eisen und die Producte der Künste“ herbeiführt, dann eine feierliche Arie singt, deren Motive für die Situation etwas zu düster und melancholisch klingen, und theilt am Ende an die Gruppen von Matrosen, Bauleuten und Ackerbauern Preise aus, während der Chor die Hymne *Gloire à Didon* wiederum erklingen lässt. Die Arie in *Es-moll* ist in der ersten Hälfte recht schön, fällt aber nachher ab. Der Chor macht besonders bei seiner Wiederholung eine schöne Wirkung; dem Componisten haben dabei die erhabenen Muster von Händel und Gluck vorgeschwebt, Form und Inhalt entsprechen der Grossartigkeit der ganzen Scene, zu deren glanzvoller Instandsetzung sogleich, wie man sieht, ein gewaltiger Theater-Apparat gehört.

Dido und Anna bleiben allein. Die Königin klagt der Schwester ihre Gemüthsbewegung, deren Ursachen sie sich nicht erklären kann**). Anna, die mehr Erfahrung zu haben scheint, deutet diesen Zustand auf das Vorgefühl einer neuen Liebe, und so entsteht ein Duett, das sehr wenig classische, aber desto mehr französische Farbe hat und sich zu sehr in musicalische Details, z. B. Passagen in Terzen und dergleichen, verliert.

Ein Bote meldet schiffbrüchige Fremde, die um Gehör bitten. Dido gewährt es und spricht ihr Mitgefühl — *non ignara mali* — in einer Arie aus, die nicht viel zu bedeuten hat.

Es erscheinen die Trojaner mit Aeneas in Seemannskleidung, Ascanius (Sopran), Pentheus und anderen Führern als Schutzflehende — unter den Klängen des Trojaner-Marsches aus dem Prolog, dem aber hier sein triumphirender Charakter genommen ist —, eine sonderbare Idee, eine Huldigung an den Realismus, die an das Komische streift, eben so wie ganz dasselbe bei Beethoven in seiner Schlacht bei Vittoria, wo er die Franzosen mit dem *Marlborough s'en va-t-en guerre* in *Dur* anrücken und mit demselben Liede in *Moll* und abgebrochenen Phrasen abziehen lässt, als sie geschlagen sind.

Den Empfang unterbricht Narbal mit der Schreckens-Nachricht, dass der barbarische Numiderfürst Iarbas, dem Dido ihre Hand versagt hat — *despectus Iarbas* — mit einem Heere nahet. Da wirft Aeneas seine Verkleidung ab und erbietet sich, mit seinen Trojanern gegen die Africaner zu kämpfen. Grosses Finale mit Solostimmen und kriegerischen Chören der Tyrier und Trojaner. Das Auftreten Narbal's ist lebendig charakterisirt in Gesang und Orchester, und das ganze Finale hat heroischen Schwung; es erinnert an die pomphafte Schreibart Spontini's. Der Tenor (Aeneas) ist die vorherrschende Partie darin; der Darsteller desselben (Monjauze) hat aber nicht die Kraft der Stimme, welche dazu gehört, um Alles darin zur Geltung zu bringen. Die sänftere und recht melodische Stelle, wo Aeneas seinem Sohne Ascanius Lebewohl sagt, gelang ihm besser. — Der Vorhang fiel unter lebhaftem und anhaltendem Applaus.

Wir hatten nichts dagegen und haben selbst mit eingestimmt; es ist in dem Finale Plan und Form und ein edler Stil zu entdecken, wenn auch die musicalischen Motive nicht eben originel sind.

Wie sieht es nun aber weiter aus, und wie hört es sich an? Berlioz lässt den zweiten Act nicht unmittelbar auf den ersten folgen, sondern hat ein „*Intermède symphonique, Chasse royale et orage*“ eingelegt. Dies ist ein langer Orchestersatz, Sinfonie mit Illustration durch Scenerie, Ballet, mimische Darstellungen u. s. w. auf der Bühne, was sich alles um die berühmte Grotte herumtummelt, in welcher Dido und Aeneas Schutz vor dem Unwetter und eine „dunkle Stunde“ finden. Alles nach Virgil*). Doch hören wir Berlioz selbst, der im Textbuche die ganze Scene beschreibt und sich dabei eben so wie Wagner als geschickten, aber auch verschwenderischen Regisseur bewährt. Es heisst da wörtlich, wie folgt:

„Das Theater stellt einen africanischen Urwald am Morgen dar. Im Hintergrunde ein sehr hoher Fels. An seinem Fusse links die Oeffnung einer Grotte. Ein kleiner Bach windet sich um den Felsen und verliert sich in einem natürlichen, kleinen See, dessen Ufer mit Schilf und Binsen

*) *Septa armis solioque alte subnixa resedit.*

**) *Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent?*

*) — — — — *Tellus et pronuba Juno*
Dant signum: fulgere ignes et conscius aether
Connubii, summoque ulularunt vertice Nymphae.

[*]

bedeckt sind. Zwei Najaden lassen sich einen Augenblick sehen und verschwinden dann wieder. Die königliche Jagd. Trompeten-Fanfaren erklingen von Weitem durch den Wald. Die erschrockenen Najaden verbergen sich im Schilf. Man sieht tyrische Jäger vorbeiziehen. Ascanius läuft (*traverse à la course*) über die Bühne. Der Himmel verdunkelt sich: es fällt Regen. Aufsteigendes Gewitter. Bald wird der Sturm fürchterlich: der Regen strömt, Hagel, Blitz und Donner. Wiederholter Jagdhornruf zum Sammeln mitten durch den Aufruhr der Elemente. Die Jäger stieben nach allen Richtungen hin aus einander. Endlich erscheint Dido als Diana, Göttin der Jagd, den Bogen in der Hand, den Köcher auf der Schulter, und Aeneas in halb kriegerischem Anzuge. Sie treten in die Grotte. Auf der Stelle werden die Nymphen des Waldes mit fliegendem Haar auf dem Gipfel des Felsens sichtbar. Der Bach schwillt an und bildet einen rauschenden Wasserfall. Mehrere andere Wasserstürze fallen von anderen Stellen des Felsens herab und mischen ihr Brausen in das Dröhnen des Sturmes. Satyrn und Faunen führen im Dunkel groteske Tänze auf. Der Blitz fährt in einen Baum, spaltet und entzündet ihn. Die Trümmer des Baumes stürzen auf die Bühne. Die Satyrn und Faunen heben die Feuerbrände auf und beginnen einen Fackeltanz damit, dann verschwinden sie mit den Nymphen im Dickicht des Waldes. Der Sturm legt sich.“

So der Dichter und Regisseur! Und der Musiker? Nun, diese phantastische Pantomimen-Sinfonie (doch nicht ganz Pantomime, denn zuweilen hört man „das Geheul der Nymphen“, *ulularunt Nymphae!*) ist nicht etwa das Siegel auf Berlioz' Absagebrief an Wagner und die Zukunftsmusik, sondern die auffälligste Widerlegung desselben — ein Gewirr von Tönen in grausigen Harmonieen und Klang-Zusammenstellungen, dazwischen geworfene Raffinements mit gestopften Horntönen, ein Durcheinander, in welchem keine Tonart und keine Form zu entdecken ist. Eine Wolfsschlucht, eine Walpurgisnacht sind süsse Melodieen dagegen, die Tannhäuser-Musik im Venusberg im Vergleich damit eine italiänische Serenade! Welche Mühe, welche Summe hat diese dunkle Stunde der Theater-Direction gekostet! Und alles das für ein einziges Mal! Denn erstens fiel die Scene beim Publicum durch — *le silence du peuple est la leçon des compositeurs* —, und zweitens dauerte sie fünfundfünfzig Minuten; sie war also bereits bei der zweiten Aufführung verschwunden, aber ihre Existenz, bestätigt durch die gedruckte Partitur, darf nicht übersehen werden, weil sie zur Charakteristik des Systems gehört und zum dereinstigen Beweise in der Geschichte der Musik, in welche Verirrungen im Jahre des Heiles 1863 die dramatische Musik durch Reformatoren wie Hector Berlioz und Richard Wagner gerathen.

Der zweite Act (oder wenn man die illustrirte Sinfonie als den zweiten betrachtet, der dritte) führt uns in den Palastgarten der Königin und glücklicher Weise auch zu klarer, in manchen Nummern ausgezeichnet schöner Musik zurück.

Es eröffnet ihn ein Marsch über das Thema des Nationalgesanges (*Gloire à Didon*) aus dem ersten Acte; die Künstelei im Trio, ein Gegen-Thema der Violinen *con sordini* neben der Melodie der Holz-Blasinstrumente, welche die Harfen begleiten, hört sich recht hübsch an. Dido zieht mit ihrem ganzen Hofstaate herein und lässt sich auf ein Ruhebett nieder. Anna, Ascanius, Aeneas umstehen sie. Es ist Abend, das Fest beginnt mit Tanz in zwei Abtheilungen. Die Musik zu der ersten ist melodisch; aber die Sucht nach origineller Instrumentirung hat den Componisten auch hier zu einem langen Triller der Violinen auf dem höchsten *a*, das auf dem Griffbrett zu erreichen ist, verführt, der mit seinem unverständlichen Mäusegewimmer den Ohren weh thut. Die zweite Ballet-Nummer — ein Tanz nubischer Sclavinnen — in *E-moll* (ohne Vorzeichnung, anspielend auf den dritten Kirchenton!) ist wiederum im höchsten Grade bizarr mit tarantelmässigen Violinfiguren, Tamburinschlägen und Flötengepfeife.

Auf den Wunsch der Königin erzählt Aeneas (*Infandum, regina, iubes renovare dolorem*) von Troja's Zerstörung, woran sich ein Quintett schliesst, in welchem Dido in einer innig dahinschmelzenden Melodie ihre Liebe vor sich selbst rechtfertigt („*Tout conspire à vaincre mes remords et mon coeur est absous*“), während Anna ein bewegteres Motiv durchführt. Der harmonische Fluss des ganzen Stückes thut nach so manchem Barocken und Ueberladenen recht wohl. Bei Weitem wirksamer und zweifelsohne die schönste Nummer der ganzen Partitur ist das bald darauf folgende Septett mit Chor, dessen musicalischer Charakter der Poesie des Textes analog ist:

Tout n'est que paix et charme autour de nous!
La nuit étend son voile et la mer endormie
Murmure en sommeillant les accords les plus doux.

Hierin ist Alles schön, ausdrucksvoll und innig gefühlt, ein süsser Duft von melodischen Tönen, zu denen das Orchester, mit Berlioz' Instrumentirungs-Talent behandelt, ein liebliches Colorit gibt, in welchem die *Pianissimo*-Klänge der grossen Trommel und die tieferen Accorde der Bass-Instrumente einen seltsam ergreifenden Eindruck machen, dem ruhigen Rauschen des Meeres in der Nacht ähnlich. Das Publicum schlürfte, möchte man sagen, die Schönheit des Stückes mit athemloser Stille ein und brach dann in ein stürmisches *Bis! Bis!* aus, dem gewillfahrt

werden musste. Das Orchester geht aus der Haupt-Tonart *C-dur* durch ansprechende Modulationen nach *Ges-moll*, und ein Duett zwischen Dido und Aeneas, welche allein auf der Scene geblieben sind, schliesst sich dem Septett an auf die Worte:

O nuit d'ivresse et d'extase infinie!
Blonde Phébé, grands astres de sa cour,
Versez sur nous votre lueur bénie,
Fleurs des cieux, souriez à l'immortel amour!

Auch dieses Duett ist klar und voll Wohllaut, und sein Eindruck wird kaum durch das unmittelbar vorhergehende Septett geschwächt; es hat Form, man hört mit wahrem Behagen Terzen und Sexten, die fast noch gar nicht vorgekommen sind, und fühlt bei den gedämpften Violinklängen den Duft einer Mondscheinnacht im Süden.

Aber im Augenblicke des höchsten Entzückens der Liebenden schwebt Mercur auf einem Mondstrahl herab, schlägt an den Schild des Aeneas, der an einer Säule der Vorhalle hängt, und ruft drei Mal das mahnende Wort: „*Italie! Italie! Italie!*“ — Aeneas fährt aus dem Liebestaumel auf und stürzt ab, während die Königin, in Wonne versunken, seine Flucht nicht bemerkt. Der Vorhang fällt.

Dieser Act bildet den Höhepunkt des ganzen Werkes. Die beiden folgenden sind kurz und reichen weder dramatisch noch musicalisch an ihn hinan.

Der dritte (oder vierte) Act zeigt uns das Lager der Trojaner am Meere und einen Theil ihrer Flotte. Es ist Nacht. Ein junger Matrose schaukelt sich im Tauwerk eines Schiffsmastes und singt eine sehnsuchtsvolle Romanze, *alias* Gondellied, in *B-dur*, aber nicht in Weisen, wie Rossini oder Mendelssohn sie ihren Schiffern leihen, sondern in wunderlich abgebrochenen Melodie-Brocken. Folgt eine grosse Scene für Tenor, theils Recitativ *in tempo* in jener langweiligen Berlioz-Schumann-Wagner'schen Manier, theils Arie, wiewohl ziemlich formlos: Kampf des Aeneas zwischen Liebe und Pflicht, an die ihn nicht bloss unsichtbare Stimmen, sondern auch die sichtbaren Erscheinungen der Geister des Priamus, Choröbus, der Cassandra erinnern! Welch wunderliche Zusammenkoppelung antiken Zopfes mit ultraromantischer Musik! — Aeneas befiehlt nach der Schluss-Explosion seiner Arie, wenn man das Stück so nennen kann, in stark moderner Weise: „*Dussé-je être brisé par un tel désespoir!*“ — die Anker zu lichten; die Trojaner stimmen einen Chor an und segeln ab. — Hier hat Berlioz seinen Führer Virgil verlassen, und zwar offenbar zum Nachtheil der dramatischen Wirkung. Virgil schildert die Abschieds-Scene, Dido überhäuft den Aeneas mit Vorwürfen: „*Dissimulare etiam sperasti, perfide!*“ u. s. w., was ein leidenschaftliches, charakteristisches Duett gegeben hätte.

Der letzte Act zeigt uns die Verzweiflung der verlassenen Dido zunächst wieder in einem langen Recitativ im Tact und einer grossen Arie: „*Adieu, fière cité!*“ — letztere mit einer merkwürdigen Instrumentirung, in der wir nur Bratschen, Hörner und Clarinetten gehört haben. In einer Art von begeisterter Vision schaut die Königin in Hannibal ihren Rächer (*Exoriare aliquis ex ossibus ultor!*), besteigt den Scheiterhaufen (*conscendit furibunda rogos*) und ersticht sich. Verwünschungen über Aeneas und die Trojaner durch Anna und Narbal und den Chor der Priester Pluto's, wild und wüst und schwierig für die Ausführung, schliessen. Die Scene der Dido hat einzelne schöne Stellen, die Erinnerung an das Motiv des Duetts *O nuit d'ivresse* ist ein glücklicher Gedanke, aber sein Eindruck verschwindet unter dem declamatorischen Stil des Ganzen.

Ich habe oben gesagt, dass der Erfolg der ersten Vorstellung nicht zweifelhaft war, und in der zweiten sollen dieselben Zeichen des Beifalls auch nicht gefehlt haben. Wie lange aber dieser Beifall vorhalten wird, muss man abwarten. Dass die Stimmen des musicalischen Publicums sehr getheilt waren, zeigte sich freilich sogleich, und auch die Presse ist keineswegs ganz einig über den Werth des neuen Werkes, wiewohl viele Blätter, wohl die meisten, es rühmen, einige Manches zwischen den Zeilen lesen lassen, was nicht ganz mit der officiellen Sprache übereinstimmen dürfte, andere übertrieben in die Posaune stossen und dadurch wieder andere zu schroffer Blosslegung der wirklichen Mängel und Seltsamkeiten, die übrigens stark genug in die Augen fallen, aufreizen.

Am aufrichtigsten spricht d'Ortigue, ein tüchtiger Musiker und Freund von Berlioz, nach einer warmen Befürwortung der Oper und ihrer einzelnen Schönheiten seinen Tadel in folgenden Worten aus, die wir vollständig unterschreiben, da sie mit unseren in der vorstehenden Analyse des Werkes gegebenen Bemerkungen übereinstimmen.

„Ich will nicht behaupten, dass „„Die Trojaner““ ohne Mängel seien: sie haben deren wirkliche und selbst sehr bedeutende. Zu oft fliessen Recitative und Arien durch einander, die Arien nehmen recitativen Gang an und umgekehrt; in beiden ist das Orchester oft überladen; man hört schroffe und harte Modulationen, die Phraseologie ist zuweilen geschraubt und gequält, die verschiedenen Perioden haben manchmal gar keine Verbindung, man wartet oft vergebens auf einen Uebergang von einer zu der anderen; Accorde werden bedauerlich gehäuft, wo ein einziger genügte, so dass das Ohr allen Anhalt verliert und das Gefühl der Tonart aufhört, weil der leitende Faden verloren geht. Auch möchte man an vielen Stellen

mehr Einfachheit wünschen, dieses so wesentliche Element der Schönheit, besonders bei einem antiken Stoffe. Ich bin also weit entfernt, die Fehler dieser Partitur verkleinern zu wollen u. s. w. Aber welche Klänge! welche andauernde Grösse! welch ein edler Stil! welche lyrische Declamation! u. s. w. u. s. w. — Uebrigens möge Berlioz sich nicht täuschen: er wird hienieden nie zur Ruhe kommen, er gehört zu den Auserwählten, deren Leben ein ewiger Kampf ist."

In diesen Worten ist so ziemlich alles zusammengefasst, was man an dem neuesten Werke Berlioz' aussetzen muss. Ist das denn aber etwas Anderes, als das, was man seit je her an ihm vermisst und beklagt hat? Mit anderen Worten: Ist Berlioz ein Anderer geworden? Hierauf kann man nur mit Nein antworten; er ist ganz derselbe geblieben, nur haben sich seine talentvollen Eingebungen in einigen Stücken, z. B. im ganzen zweiten Acte, der mit dem Duette der Sommernacht schliesst, in höherem Grade bewährt; aber auch seine Fehler und Unarten haben sich zuweilen bis zur Widernatürlichkeit gesteigert. Der Missbrauch der Chromatik und der Modulation geht noch weiter, als sonst; an Dissonanzen, die durch nichts motivirt sind, fehlt es so wenig, wie an unschönen Klang-Raffinements. Dazu kommen die oft zu langen Zwischenspiele des Orchesters und endlich vor Allem die systematisch durchgeführte psalmodisch declamirende Melopöie. Diese muss mit ihrem rhythmischen Einerlei, das keinen Unterschied des Recitativs und der Arie kennt, indem diese letztere nach kurzem Beginne gleich wieder in die Declamation fällt, nothwendig monoton werden, trotz der gesuchten Reizmittel im Orchester.

Was wir von d'Ortigue oben angeführt, spricht er im Feuilleton der *Débats* aus. Fiorentino hat in seinen beiden Aufsätzen (im *Moniteur* und in der *France*) kein einziges Wort des Tadels für Berlioz und erklärt den Erfolg für einen triumphalen. Scharf, sehr scharf hingegen tritt Azevedo in der *Opinion nationale* dem unbedingten Lobe entgegen. Er lässt selbst dem zweiten Acte nur eine beziehungsweise Anerkennung zu Gute kommen, in welcher freilich auch etwas Wahres liegt. Er meint: „Man muss wohl beachten, dass die Stücke, welche in den Werken der neuesten Ultra-Romantiker gefallen, jedes Mal diejenigen sind, bei denen sie ihr System vergessen und sich der natürlichen Gesetze und Formen der Kunst erinnert haben. Der Applaus, den solche Stücke erhalten, ist im Grunde ein Protest des Publicums gegen das neue System. Die Umgebungen machen auch in den „„Trojanern"" das Septett und das Duett schöner, wie sie eigentlich sind, gerade so wie das bei einigen Stücken im „„Tannhäuser"" auch der Fall ist." — Dann fährt er fort: „Das symphonische Intermezzo klingt, als wenn alle Instrumente falsch und unrein spielten und bliesen." — „Der Karthager-Chor im ersten Acte ist auf eine Art von Fugato basirt, das zwar nicht eben interessant ist, aber sich doch hübsch entwickelt. Man hört wenigstens eine Form heraus, und das ist im Uebrigen so selten, dass man es erwähnen muss. Mit Ausnahme der beiden Stücke im zweiten Acte ist Alles eine Musik ohne den Reiz der wahren Melodie und ohne das betonte Pathos des Recitativs; das Ganze ist weder musicalisch im gesunden Sinne des Wortes, noch dramatisch, es dient nur grellen Modulationen, zerbröckelten Rhythmen, haarsträubenden Klängen und ermüdendem Choral (*plain-chant*) zum formlosen Rahmen."

„Berlioz hat Scheu vor dem Gemeinen, und das mit vollem Rechte. Aber er hat entsetzlich Unrecht, wenn er das Einfache und Natürliche und Regelrechte für gemein nimmt. Es scheint, als schreibe er nur, um jede vernünftige Erwartung des musicalischen Zuhörers zu täuschen. Man denkt, diese Septime werde in die Tonica leiten — ei bewahre! diese Dissonanz werde sich auflösen — nichts da! diese Phrase werde ein Ende haben, sie hat keines; dies wird einen vollkommenen Schluss geben, o nein, die Cadenz bricht in der Mitte ab; dieses Motiv wird symmetrisch wiederkehren, es kommt nicht wieder zum Vorschein; das Orchester wird den Stimmen Raum geben, es lässt sie nicht zu Worte kommen u. s. w. Dadurch sagt sich die Tonkunst völlig von den Gefühlen, Ahnungen und Erinnerungen des Zuhörers los, d. h. von seiner Sympathie, von ihm selbst. Das Unerwartete, Unvorhergesehene, Frappante, Auffallende ist, wenn es sich von Anfang bis Ende wiederholt, die unerträglichste Monotonie. Statt eines Mitfühlenden, eines Freundes, gewisser Maassen eines Mitarbeiters des Componisten wird der Zuhörer nichts Anderes als ein Patient unter den Händen des Operateurs. Wenn das Musik ist, was wir nur unter grossem Vorbehalt einräumen, so können wir sie nicht anders denn als antipathische Musik classificiren. — Uebertreiben wir? sind wir im Irrthum? Nun, das Object des Processes liegt vor: man ströme nach dem Theater, man überfülle den Saal, was die Opfer und Anstrengungen der Direction vollkommen verdient haben: — man höre, und dann richte man uns!"

Was die Aufführung betrifft, so war die Besetzung, mit Ausnahme des Aeneas durch Monjauze, der besonders bei den rauschenden Instrumental-Umgebungen etwas mehr Kraft hätte entwickeln können, aber die weicheren Stellen sehr hübsch sang, ganz gut. Frau Charton-Demeur hat eine schöne, reine, wohllautende Sopranstimme und hat sich als vortreffliche Sängerin und Schauspielerin bewährt. Den letzten Act hält sie allein. Orchester und

Chor liessen nichts zu wünschen übrig. Scenerie und Ausstattung in hohem Grade reich und prachtvoll.

B. P.

Aus Karlsruhe.

Den 10. November 1863.

Am 14. November, an demselben Tage, wo im vorigen Jahre Hiller's Oper „Die Katakomben" zum ersten Male hier aufgeführt wurde, wird Richard Wagner, von hohen Seiten begünstigt, ein grosses Concert geben, zu welchem das Geigen-Quartett des mannheimer Orchesters mit dem Orchester des Hoftheaters vereinigt wird. Der berühmte Componist wird nur Neues und Neuestes darbringen, Scenen aus „Tristan und Isolde", dem „Rheingold", den „Nibelungen" (Walküren-Ritt) u. s. w. Das wird jedenfalls ein interessanter Abend. Wie Wagner sich hier geäussert hat, so wird die Weigerung des wiener Hof-Operntheaters, oder genauer gesprochen: der wiener Sänger, seinen Tristan in Scene zu setzen, respective zu singen, diesem Werke doch nicht den Untergang, oder wenigstens Vergrabung und Vergessenheit bringen, indem ein kleinerer deutscher Hof, von welchem Wagner schon früher protegirt worden, den bestimmten Befehl erlassen habe, Tristan und Isolde „herauszubringen", wie der Kunst-Ausdruck lautet. Der unserige ist es aber nicht. Sollte Liszt diesen Winter wieder in Weimar zubringen?

Am 25. October wohnten wir einer Vorstellung der Oper „Lorelei" von Geibel und Bruch auf unserem zweiten Hoftheater in Mannheim bei. Es war die vierte Wiederholung der Oper, und das gänzlich ausverkaufte Haus, so wie der lebhafte Beifall bewiesen, dass die Theilnahme des Publicums für dieses treffliche Werk in stetem Steigen begriffen ist. Dem Vernehmen nach wird diese Schöpfung des begabten jungen Componisten, dessen neueste Composition für Männerchor und Orchester („Römischer Triumphgesang" von Ling) ebenfalls eine glänzende Aufnahme gefunden hat, an dem Hoftheater zu Kassel und bei der deutschen Oper in Rotterdam zur Aufführung vorbereitet; in Rotterdam werden zunächst F. Hiller's erhabenes Werk „Die Katakomben" und dann Gluck's „Alceste" in Scene gehen. [Die Partitur der „Katakomben" ist in Köln in der Musicalienhandlung von G. Küpper erschienen.] — Im Laufe des Decembers wird der Clavier-Auszug der „Lorelei" im Verlage von Leuckart (Sander) in Breslau als Opus 16 von M. Bruch erscheinen; die Partitur wird in Leipzig autographisch hergestellt.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

** **Barmen,** 6. November. Am Samstag den 31. October wurde unsere Winter-Musikzeit mit dem ersten Abonnements-Concerte im Saale der Concordia unter Leitung des Herrn Musik-Directors Anton Krause eröffnet. Das Programm brachte die Ouverture und Introduction aus „Wilhelm Tell" von Rossini, das Violin-Concert in *A-moll* von G. B. Viotti, gespielt von unserem trefflichen Violinisten Herrn Franz Seiss, die Kirchen-Arie von Al. Stradella; in der zweiten Abtheilung die Ouverture zur Oper „Semiramis" von C. S. Catel, die grosse Arie des Joseph aus Méhul's „Joseph in Aegypten", Violin-Variationen von Rode, den allerliebsten Chor aus „*Les deux Avares*" von Grétry, die „holde Dame" aus dem II. Acte von Boieldieu's „Weisse Frau" und zum Schlusse die Ouverture zum „Wasserträger" von Cherubini. Das Programm wird Manchem wohl etwas bunt vorkommen, doch dürfte die Idee, welche dabei vorgeschwebt hat, die Periode der älteren vortrefflichen Schule der Italiäner und Franzosen zu charakterisiren und ihre eigenthümliche Schönheit einmal an einem ganzen Abende zum Vergleiche mit der Zeit der Meyerbeer, Halévy, Adam, Verdi u. s. w. zur Geltung zu bringen, bei jedem Musiker volle Billigung finden. Es wurde dadurch dem Publicum um so mehr ein hoher Genuss geboten, als die Vertretung der classischen Richtung der Musik des Auslandes in den Händen des ausgezeichneten Sängers Herrn Dr. Gunz von Hannover war, welcher bei seinen übrigen anerkannten Vorzügen und seiner überaus ansprechenden Tenorstimme gerade diejenige vollkommen kunstgemässe Gesangesbildung besitzt, welche für den Vortrag jener Compositionen erforderlich ist, leider aber bei unseren heutigen Sängern immer seltener wird.

Als gute Nachricht theile ich Ihnen noch mit, dass die Langenbach'sche Capelle, welche den Hauptbestandtheil des Theater- und Concert-Orchesters in den Schwesterstädten Elberfeld und Barmen bildet, die neue pariser Stimmung angenommen hat, und dass wir für unsere Quartett-Unterhaltungen in der Person des Herrn Wodrich (?) aus Stettin einen schätzenswerthen jungen Violoncellspieler gewonnen haben.

---

† **Duisburg,** 2. November. Gestern hatten wir ein von hier und aus der Umgegend stark besuchtes Concert, in welchem ein neues Werk von dem hiesigen Musik-Director A. zur Nieden zur Aufführung kam. Es ist ein lyrisch-dramatisches Gesangstück in zwei Theilen, betitelt „Die Martinswand", für Soli, Chor und Orchester componirt; auch das Gedicht ist vom Componisten. Das Werk wurde mit allgemeinem und sehr lebhaftem Beifalle aufgenommen und auch von den anwesenden fremden Musikern für sehr bedeutend erklärt.

Berlin, 10. November. Die von uns früher bezweifelte Nachricht von dem dauernden Engagement des Fräuleins Lucca an der königlichen Oper war nur eine verfrühte. Jetzt indess meldet man authentisch, dass der Allerhöchsten Orts genehmigte Vertrag am 3. d. Mts. abgeschlossen und dass Fräulein Lucca auf Lebenszeit mit einem jährlichen Gehalt von 8000 Thlrn., dem Titel als Kammersängerin, der Gestattung eines fünfmonatlichen Gastspiels und einer Pension von 2000 Thlrn. engagirt sei. Wenn man gemeldet hat, dass der Vertrag des Fräuleins Lucca auf dem hiesigen Stadtgerichte abgeschlossen worden sei, so war dies falsch. Die Verhandlung, welche jüngst auf dem hiesigen Stadtgerichte unter Theilnahme von Fräulein Pauline Lucca und dem General-Intendanten v. Hülsen Statt gefunden hat, betraf, wie die B. B.-Z. hört, nicht den lebenslänglichen Contract der Künstlerin, sondern eine aus dessen Abschluss originirende Privat-Angelegenheit derselben. Mannigfache, sich der öffentlichen Besprechung entziehende Verhältnisse machten die Majorennisirung des Fräuleins Lucca wünschens-

werth, auf welche deren Vater nur unter dem Beding der Stipulirung einer festen Leibrente von 600 Thlrn. zu seinen Gunsten, und zwar unter Garantie der königlichen General-Intendantur, eingehen wollte.

„*La Réole*" ist noch immer nicht wieder gegeben worden. Die Oper war zu Samstag den 7. d. Mts. angesetzt, aber schon die Freitags-Affichen verkündeten zum Samstag im königlichen Opernhause „keine Vorstellung". — Wie es heisst, ist Herr Woworsky aufs Neue erkrankt, und — *point de Woworsky point de La Réole!* Man fragt: Warum kein Ersatzmann? Aber du lieber Gott, in dieser classischen Oper ist nicht Jedermann einstudirt!

Die am Wallner'schen Theater durch die Copirung des Herrn v. Bismarck begangene Tactlosigkeit — um uns des mildesten Ausdrucks zu bedienen! — hat, wie wir hören, auch die Polizei-Behörde zu einem Vorgehen veranlasst. Es soll nämlich dem Herrn Commissionsrathe zu Protocoll eröffnet worden sein, dass er bei einem nochmaligen ähnlichen Vorkommniss nicht nur die sofortige Sistirung der Vorstellung unter Verpflichtung zur Rückzahlung des Eintrittsgeldes, sondern auch die Einleitung des Verfahrens auf Concessions-Entziehung zu gewärtigen habe.

Das königliche Opernhaus hat in dem Musik-Director Herrn Radecke einen dritten Capellmeister erhalten, den Herren Taubert und Dorn zur Unterstützung, wie es heisst.

Innsbruck. (Zur Kirchenmusik.) Die Kirche ist bei uns mit allen Zuständen so eng verflochten, dass man sie, bringe man nun das oder jenes zur Sprache, kaum umgehen kann. Es lässt sich begreifen, dass bei der Wichtigkeit, welche der katholische Cultus hier beansprucht, auch die Kirchenmusik tüchtige Pflege findet, und so hört man in den Kirchen der Jesuiten und Serviten, so wie in der Pfarre manchmal recht gelungene Aufführungen, wobei auch classische Werke nicht vernachlässigt werden. Insbesondere gilt dieses von ersterer, wo beim akademischen Gottesdienste der Musikverein mitwirkt. Er blühte zu einer Zeit, wo sein Auftreten und Wirken noch bescheidene Gränzen einhielt, rasch heran, die Bewohner der Stadt betheiligten sich zahlreich durch Monats-Beiträge und die damaligen Landstände bewilligten einen jährlichen Zuschuss von 300 Fl. Im Laufe der Zeit zeigte sich dieser nicht ausreichend. Der Ausschuss wandte sich nun heuer, unter Hinweis auf die für das ganze Land erspriessliche Thätigkeit des Vereins, an den Landtag. Hier hatte aber die clericale Majorität keinen Sinn für die Wichtigkeit des Vereins und schlug das Gesuch ab. Dafür erhielt der ultramontane Gesellenverein einen Beitrag, an dessen Nützlichkeit gar Mancher zweifelt, da sich mancher Geschäftsmann scheut, ein Mitglied dieser declamirenden, singenden und betenden Gesellschaft zu dingen, weil die mit Restauration verbundenen Uebungen lange dauern und die Arbeitslust, namentlich in den Morgenstunden, dadurch nicht gesteigert werden soll. Um so anerkennungswürdiger ist der Eifer, mit dem der Vorstand allen diesen Einflüssen Trotz bietet und für die Erhaltung des Instituts ringt. — Was die Kirchenmusik auf dem Lande betrifft, so ist sie manchmal schrecklich; noch vor einigen Jahren hörte ich in einem Thale zwischen der Wandlung das *trema Bisanzio!* Indess wird es auch hier allmählich besser.

Wien. Flotow, welcher hier einen längeren Aufenthalt zu nehmen gedenkt, hat seine für das Hof-Operntheater bestimmte Oper bereits vollendet und dem Herrn Director Salvi zur Durchsicht übermittelt. Das Libretto ist von St. Georg und Léon Halévy, deutsch von Dingelstedt bearbeitet. Der Titel dieser dreiactigen romantisch-lyrischen Oper ist „Naida". Herr Flotow hat für die Tenor- und Bass-Partie die Herren Wachtel und Mayerhofer gewählt. Für die Repräsentantin der Titel-Partie konnte er sich bis jetzt noch nicht entscheiden. Die Oper wird erst in der nächsten Saison in Scene gehen. — Im Karl-Theater werden, vom Anfang Februar begonnen, 24 italiänische Opern-Vorstellungen unter Merelli's Leitung Statt finden; hiefür werden als Primadonnen angekündigt: Patti, Trebelli, Penco; Tenori: Giuglini, Naudin, Bettini; Bässe: Bardiale, Ciampi und Ruez. Man erwartet Meyerbeer's Erlaubniss zur Aufführung der „Dinorah".

Die scharfen und wohl auch, wenigstens im Tone, nicht gerechtfertigten Verurtheilungen, welche der Leiter der philharmonischen Concerte, Herr Dessoff, aus Anlass des ersten Concertes in einigen hiesigen Blättern erfuhr, haben die Orchester-Mitglieder des Hof-Operntheaters bestimmt, Herrn Dessoff in einer Adresse die gemeinsame Anerkennung seines aufopfernden Fleisses, die Zufriedenheit mit seiner Leitung und den Dank für seine dem Unternehmen gewidmete eifrige Thätigkeit auszudrücken.

Der Pianist Ernst Pauer soll, wie wir in der Const. Oesterr. Zeitung lesen, im Laufe der Concert-Saison hier drei historische Concerte, nach dem Muster seiner in England veranstalteten Matinéen, geben.

Offenbach ist in Wien eingetroffen und wird bis zur Aufführung seiner Oper „Die Rheinnixe" im Hof-Operntheater hier verweilen.

Eine elsässische Oper. Französische Blätter erzählen viel von einer dreiactigen komischen Oper im elsässer Dialect, die vor Kurzem in Colmar aufgeführt wurde und den Titel „Die dreifache Hochzeit im Besenthal" führt. Der Autor des Buches soll ein Pastetenbäcker, Namens Mangold, sein, die Musik von dem Componisten Weckerlin.

Ein londoner Blatt berichtet, dass Meyerbeer sich mit der Composition einer grossen biblischen Oper: „Judith", beschäftigt. [Von der Composition eines Oratoriums hat er schon im vorigen Jahre gesprochen.]

Man schreibt aus London: „Carlotta Patti hat am 10. November seit dem 16. April hier zum hundertsten Male gesungen. Bei ihrem zwölften Auftreten im Krystall-Palaste waren zehn Tausend Personen versammelt. Am 15. November geht Carlotta Patti nach Irland und Schottland, am 6. December reist sie nach Paris, um in drei Concerten zu singen; dann nimmt sie ihren Weg über Belgien und Holland nach Deutschland. Vom Director Gye ist sie mit einem bedeutenderen Gehalte, als sie bis jetzt bezog, vom 1. Mai bis 1. December 1864 engagirt worden.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 47. KÖLN, 21. November 1863. XI. Jahrgang.

Aus Hamburg.

(„Lorelei", Schauspiel von H. Hersch — Concert- und Kammermusik.)

Den 14. November 1863.

Seit drei Wochen füllt hier die Aufführung der „Lorelei" von Hermann Hersch, der durch seine „Anne Liese" sich einen Namen gemacht hat, das Stadttheater. Der Grund der Popularität des neuen Stückes liegt nicht in der dramatischen, sondern in der theatralischen Wirksamkeit des Werkes, womit dieses überhaupt im Allgemeinen ziemlich richtig charakterisirt sein dürfte. Der Abend der ersten Vorstellung (am 17. October) war zu einer Gedächtnissfeier E. von Merck's und die Hälfte der Einnahme zum Beitrag für das Denkmal des edlen Mannes bestimmt. Dies hatte natürlich eine Menge von Zuschauern herbeigezogen, was für das Werk sehr günstig war.

Im festlich erleuchteten Hause sprach Fräulein Götz einen Prolog, bei dessen Schluss sich eine Aussicht auf den Schauplatz der internationalen Ausstellung eröffnete. Von Beethoven's Trauermarsch eingeleitet und klar, frisch und empfindungsvoll vorgetragen, erreichte der Prolog, was er bezweckte, in ansprechender Weise: dem Abende seine Widmung in der Feier eines hochverdienten, für die Entwicklungs-Geschichte unserer Stadt bedeutsamen und derselben unersetzlichen Mannes zu geben.

Die Schauspiel-Neuigkeit, die darauf folgte, ward durchweg günstig und der letzte Act davon, unter dem Eindrucke neuer Decorationen und überraschend mit der Handlung und dem Orchester zusammenwirkender Maschinerieen, sogar mit stürmischer Dankbarkeit aufgenommen. Denn die Hervorrufungen nach dem Fallen des Vorhanges beruhigten sich nicht eher, als bis ausser den darstellenden Mitgliedern auch der persönlich anwesende Herr Verfasser wiederholt auf der Bühne erschienen war, sammt dem Maler der Lorelei-Landschaft, Herrn Witte, und Herrn Geissler, von dem die Rheinwogen und der Kahn herrühren, der von ihnen in den Abgrund hinabgespült wird. Selbstverständlich erstreckten sich die Kundgebungen des Beifalls auch auf Herrn Neswadba und die Musik, die er zu dem Stücke gesetzt hat. Diese Musik ist das Erzeugniss einer tüchtigen Capellmeister-Kenntniss. Glänzend in der Instrumentation, malt sie die Situationen theils vorbereitend, theils begleitend weiter aus. Am glücklichsten geschieht dies, wo sie die volksthümliche Melodie des „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten" in schöner Orchester-Verarbeitung zum Thema hat. Unter den Liedern ist der Lorelei-Gesang wegen der Leichtigkeit, womit er dem Vortrage durch eine Schauspielerin angepasst ist, hervorzuheben. Dass die Handlung durch den Hochzeitsmarsch so lange aufgehalten wird, um durch die Musik gleichsam zur Rolle eines „verbindenden Textes" herabgedrückt zu werden, darüber hätte der Dichter mit Herrn Neswadba zu rechten, wenn sich der Erfolg nicht für die Orchester-Nummer erklärt hätte. Eben so ward unser Bedenken darüber, dass die Introduction zum letzten Aufzuge zu breit angelegt sei, von dem Hause durch ein Dacapo-Verlangen widerlegt.

Was das Stück Lorelei von Herm. Hersch bietet, das ist kein im höheren Sinne poetisches Werk, aber ein theatralisch dermaassen dankbares, dass es seinen Weg desto sicherer machen wird, je weniger fein das dramatische Gewebe und je haltbarer es dafür den Ansprüchen der Menge gegenüber gerathen ist. Lore, eine Fischerstochter am Rheine, wird in die Handlung eingeführt, wie sie an einsamer Stelle des Ufers zur Nachtzeit den Geliebten erwartet und dabei schon einen Zug von Seelenverwandtschaft mit den Wassergeistern verräth, die dort, vom Christenthum zurückgedrängt, aber noch nicht beseitigt, ihr spukhaftes Wesen treiben. Das Volk verargt dem Mädchen die verstohlenen Gänge und ahnt einen heidnischen

Verkehr hinter denselben. Aber zum Ausbruch kommt der Hexen-Argwohn erst bei einem Kirchenfeste, wo Lore an dem bevorzugten Platze der Procession erscheint, um mit ihrer hellen Stimme das Loblied der Maria zu singen. Auf das Examen des Pfarrers gibt sie ungläubigen Bescheid, die fromme Gemeinde geräth darob in tobenden Zorn, und Lore wird vor gewaltthätigen Misshandlungen nur durch ihren Reitersmann gerettet, der sie aus dem Tumulte entführt. Für ein paar Tage bleibt sie darauf verschwunden und kehrt dann als eine schmählich Betrogene zurück, denn ihr geliebter Reitersmann ist kein Anderer als der Rheingraf gewesen, der bei Caub auf seinem Jagdschlosse sitzt und sich von hier gelegentlich zu einem gnädigen Scherze mit den Töchtern des Landes herablässt. Lore sieht sich durch ihr Abenteuer auf einmal um alles gebracht, woraus ihr Dasein bestand. Vom Vater verflucht, von den Dorfgenossen ausgestossen, will sie ihren Gram im Rheine ertränken. Da taucht der Nixenfürst aus den Fluten und weiht die Verzweifelnde zur rächenden Lorelei, die wir im letzten Acte in der Verwaltung ihres grausamen Amtes auf ihrem Felsen antreffen. Die Decoration gibt das Rheinthal wieder und den Loreleifelsen. Hier der Pfarrer mit dem Kreuze, das überhaupt mit seinen Attributen in dem Stücke mit einer Unbefangenheit zur Verwendung kommt, von der wir nur hoffen wollen, dass sie keine Empörung in vorurtheilsvolleren Seelen hervorruft — dort oben aber die singende Fee. Dazwischen der tosende Rheinstrom, und endlich, nach dem Untergange des Fahrzeuges, worauf sich der Rheingraf selbst der verrathenen Geliebten zum Opfer geboten, der Sturz der Lorelei in das Wasser: das sind Schaustücke, die in Verbindung mit der Musik ihre Wirkung nicht verfehlen, wenn die Inscenesetzung dafür eine so geschmackvolle ist, wie im Stadttheater, und wenn die beiden Hauptkräfte der Aufführung ihren Aufgaben, wie hier in Fräulein Frohn (Titel-Partie) und Herrn Fritsche (Rheingraf), gewachsen sind. Die Erstere spielt ihre anstrengende Rolle mit einer Ausdauer, dass sie auch dem gesanglichen Theile derselben nichts schuldig bleibt, und Herr Fritsche ist in Ton und Gestalt der echte Rheingraf des sporenklirrenden Ritterstückes. Herr Raberg hat daneben den zweiten Liebhaber, eine Art von Brackenburg, Herr Hellmuth den lustigen Jochem, Herr Reinhardt den Vater der Lorelei, Frau Schaub eine tapfere Bäuerin Ursel, Herr Bernbardy den Vertrauten des Rheingrafen zu geben, und Alle sind mit Fleiss und Geschick an ihren Plätzen.

Einen nur einiger Maassen strengen Maassstab der Kritik hält das neue Schauspiel nicht aus. Zunächst hat der Verfasser nicht etwa bloss die Sage nach Brentano, Heine u. s. w. zum Stoff genommen und diese eigenthümlich dramatisch gestaltet, sondern er folgt in der Behandlung derselben ohne Weiteres dem Opernbuche Geibel's, so dass wir hier, nachdem Hunderte von Dramen zu Operntexten haben herhalten müssen, auch einmal umgekehrt die Verarbeitung eines Opernbuches zu einem Drama vor uns haben. Eine Sterbliche, eines Fischers Tochter, wird von dem Pfalzgrafen hintergangen, der sich mit einer Ebenbürtigen vermählt, wird vom Volke und der Geistlichkeit für eine Zauberin gehalten, ergibt sich in Verzweiflung den dämonischen Gewalten — Alles dasselbe bei Geibel und Hersch, nur dass der letztere aus dem Pfalzgrafen einen „Rheingrafen" und aus der Zauberin eine „Hexe" macht! Wenn Geibel mit richtiger Einsicht die Operndichtung als Form seiner dramatischen Bearbeitung der Lorelei-Sage wählte, weil diese Form die Vermischung des Sinnlichen mit dem Uebersinnlichen, der Menschenwelt mit dem Geisterspuk, der lebensvollen Wirklichkeit mit den luftigen Gebilden der Phantasie, mit Einem Worte: die Einführung der Romantik ins Drama am besten gestattet, so hat Hersch bei seiner Nachbildung nur die handgreiflichere Wirkung durch den gesprochenen Dialog in Verbindung mit Maschinerie und Decorationen und melodramatischer Musik vor Augen gehabt und sich um dramaturgische Gesetze eben so wenig gekümmert, als um den Vorwurf eines Plagiats. Die einzige Entschuldigung für ein Verfahren, das stark an literarische Freibeuterei gränzt, dürfte darin aufzufinden sein, dass Geibel lange Zeit gegen jede Composition seines Opernbuches Verwahrung einlegte, Hersch mithin ein gutes Werk zu thun glaubte, wenn er sich des schönen Stoffes bemächtigte und Geibel's dramatische Arbeit, die für das Theater verloren schien, in veränderter Form dem deutschen Volke — denn er nennt seine Bearbeitung ein „Volksschauspiel" — auf der Schaubühne darböte! Sollte er aber nicht gewusst haben, was durch alle öffentlichen Blätter gegangen ist, dass Geibel zu Gunsten der Composition von Max Bruch längst auf jenen Protest verzichtet hat, dass Geibel's und Bruch's Loreley als Oper existirt und seit dem Juni dieses Jahres in Mannheim wiederholte Vorstellungen mit völlig übereinstimmendem Beifalle des Publicums und der Kritik erlebt hat und bereits an vielen anderen Bühnen angenommen ist? dass im Laufe des December der Clavier-Auszug und die Partitur in Druck erscheinen werden, was alles in den Zeitungen gemeldet und besprochen worden? In der That, bei diesen Verhältnissen liegt der Verdacht nahe, dass das Schauspiel gegen die Oper, das Machwerk gegen das Kunstwerk das Zuvorkommen habe spielen wollen, um die Empfänglichkeit des Publicums für den Stoff auszubeuten, bevor — was bei der Gleichgültigkeit der deutschen Bühnen-Vor-

stände für die deutsche Oper überhaupt leicht zu erreichen war, die weiteren Aufführungen der Oper dies unmöglich und die Speculation bankerott machten.

Was Hersch geändert oder hinzugethan hat, ist keineswegs geeignet, dem Stücke eine höhere Weihe zu geben. Neben der „Lore", ihrem Vater „Christophorus" und dem „Rheingrafen" sind episodische oder Hülfsfiguren „Kuno", der Vertraute und böse Helfershelfer des Grafen, „Werner", ein sentimentaler verschmähter Liebhaber der Lore, dessen Vorbild aber auch Geibel in seinem Minnesänger „Reinold" schon hat, „Jochem", eine Art von komischer Figur, ein Bruder Tuck, der nicht im Geringsten in die Handlung eingreift, der Nixenfürst u. s. w. Am meisten verballhornt ist der Schluss des Drama's. Bei Geibel liegt dem Schlusse eine tragische und zugleich moralische Idee zum Grunde: der Pfalzgraf geht durch Reue und durch das unlösbare Gelübde der Lorelei, das sie den Rheingeistern gethan, zu Grunde. Hersch verleiht durch den Nixenfürsten der Lore die Gabe des verderbenden Gesanges und lässt sie auf der Stelle ihr Amt antreten; sie singt und der „Rheingraf" mit „Werner" in einem und demselben Kahne werden durch ihr Lied behext und vom Strudel verschlungen. Aber sie fühlt dabei ein menschlich Rühren, hält sich für zu schwach, ihr Amt durchzuführen, und stürzt sich in den Strom! Hier fragt man doch mit Verwunderung nach der Logik! — Warum wird der gute Junge, der so treu liebt, mit dem schändlichen Rheingrafen ins Verderben gezogen? und wenn diese liebe Unschuld der Lore leid thut, warum singt sie denn? warum springt sie nicht lieber gleich in den Rhein und überlässt den Schuldigen der Rache des Himmels? — Aber freilich, die Hersch'sche Lore ist überhaupt eine unlogische Jungfrau: im ersten Acte bebt sie vor dem Drängen des Grafen, sich ihm zu ergeben, zurück; bald darauf aber bringt sie ein paar Tage auf seiner Burg zu, kehrt in ihr Vaterhaus zurück, nachdem sie „vor Gott sein Weib" geworden, und wartet ruhig, bis er kommen werde, sie zur Trauung abzuholen!

Leider ist auch die Sprache in dem Schauspiel weder gedankenreich noch poetisch; der Inhalt der Verse ist ein ganz gewöhnlicher, der Ausdruck nichts weniger als gewählt, und wo er sich zu einem gewissen Schwung erheben will, wird er schwülstig, zuweilen possierlich, wie wir uns denn z. B. bei Lore's Klage über „die klaffende Meute des Elends und Kummers" mit Heiterkeit an Abraham's a Sancta Predigt: „Kreuz und Elend sind die Hunde, die den Hasen des menschlichen Lebens verfolgen", erinnern mussten.

Ist aber die Aufgabe des Verfassers von Hause aus keine andere gewesen, als mit Bühnen- und Effect-Kenntniss Gelegenheit zu theatralischer Prunk-Ausstattung zu geben, also ein Spectakelstück über einen populären Stoff durch lose an einander gereihte Scenen zurecht zu machen, so hat er diesen Zweck vollkommen erreicht. Dess Zeuge ist, dass sogar der Kahn herausgerufen wurde! Aufzüge über Aufzüge, Tänze der Nixen, Sonne, Mond und Sterne, empörte Fluten, die selbst das Orchester bedrohen, der Lurleifelsen in treuem Abbild — was will das Volk mehr? es jubelt und rechtfertigt zum Vergnügen des Cassirers und des Verfassers den Titel „Volksschauspiel".

Uebrigens fühlte Hersch wohl, dass das romantische Element seiner Lorelei Musik erfordere, und ging desshalb den Herrn Capellmeister Neswadba an, den nöthigen Bedarf dieses unentbehrlichen Ingrediens zu seinem Amalgama zu liefern. Was Herr Neswadba gegeben, ist zu gut, um ganz unbeachtet zu bleiben, und nicht gut genug, um Ansprüche auf besondere Berücksichtigung zu machen. Man kann von ihr sagen, was ein pariser Operndichter von der Composition seines Buches sagte: „Die Musik hat mir nichts daran verdorben." Mit Ausnahme zweier Lieder, des Liedes der „Lore" und eines Trinkliedes des „Jochem", ist sie doch im Grunde weiter nichts, als ein Vorspiel oder eine Begleitung zu einem wechselnden Panorama, und als solche besonders in der zweiten Hälfte ganz hübsch. Herr Neswadba ist hier mit Recht sehr beliebt, was einigen Einfluss auf die etwas überschwänglichen Kundgebungen am ersten Abende gehabt haben mag.

Ueber die edleren Genüsse, welche Hamburg und Altona in diesem Winter den Musikfreunden von Concert- und Kammermusik bieten werden, erlaube ich mir ein anderes Mal zu berichten. Begonnen hat die Saison Ende October mit den Soireen, welche die Herren Julius Stockhausen und C. Rose für Kammermusik im kleinen Wörner'schen Saale eröffnet haben. In demselben Saale finden die Quartett-Unterhaltungen der Herren Böie (erste Violine), Lee (Violoncell), Breyther und Hohnroth Statt. Am 6. November war der Saal von einem kunstsinnigen und aufmerksamen Auditorium gefüllt, das sich an der Ausführung dreier Quartette von Mozart (*D-dur*), Rubinstein (*G-dur*) und Beethoven (*F-dur*), hauptsächlich aber an den Werken der beiden Altmeister erbaute. Rubinstein ist urprünglich als Clavier-Virtuose bekannt und hat sich dann als Componist auf das Gebiet der grösseren Stilarten begeben. Wenn auch viele Stellen seines Quartetts einer Improvisation ähnlich sehen, andere nicht frei von leeren Passagen und Phrasen sind, so brachte dasselbe doch namentlich im letzten Satze Eindruck hervor. Die Stärke unserer Künstler aber entfaltet sich am sichersten in der Wiedergabe des Classischen, und hier hatten sie sich eine der schwierigsten Aufgaben

[*]

in der Vorführung des Beethoven'schen Quartettes gestellt, in dessen Vortrage sie das beste Verständniss mit dem Werke und eine vollendete Uebereinstimmung unter den einzelnen Partieen im Vortrage an den Tag legten, was durch den einstimmigen Beifall der Zuhörer und nach dem Schlusse durch Hervorruf anerkannt wurde. Dieselben Herren geben auch in Altona Quartett-Soireen.

Für die Aufführung von Händel's „Messias" unter Leitung des Herrn Deppe sind die Proben in so gutem Zuge, dass die Chöre am 26. November vortreffliche Leistungen in Aussicht stellen. Die Solostimmen werden von Fräulein Therese Tietjens, Frau Joachim (Hannover), den Herren Brunner und Stockhausen gesungen, und der Billetverkauf ist ein so starker, dass die Auswanderung mit dem Concerte in die grosse Michaeliskirche erfolgt, um desto mehr Raum für Zuhörer zu gewinnen.

In Altona bereitet man sich in der unter musicalischer Leitung des Herrn John Böie stehenden Sing-Akademie darauf vor, in dem ersten diesjährigen Concerte am 17. November das neue Oratorium „Belsazar" von Karl Reinecke, dem Capellmeister der Gewandhaus-Concerte in Leipzig, zur Aufführung zu bringen. Reinecke ist geborener Altonaer und wird von Leipzig herüberkommen, um die Ausführung seines Werkes in Person zu dirigiren und um gleichfalls in dem Concerte in seiner Eigenschaft als Piano-Virtuose mitzuwirken. — Für die Soli im „Belsazar" sind die Herren Sabbath und Otto vom Dom-Chor in Berlin engagirt. L.

Dass die Anklage eines grossartigen Plagiats, die vielleicht in dem vorstehenden Berichte über die Lorelei von Hersch Manchem zu scharf betont scheinen möchte, ihren vollen Grund hat, beweisen die Berichte aus Berlin, wo dasselbe Stück auf dem Victoria-Theater gegeben worden ist. Wir ergänzen daraus den Inhalt noch durch Folgendes:

„Lore ist eine Fischerstochter, welcher der Rheingraf unter fremdem Namen nachstellt. Er greift zu dem sonderbaren Mittel, das Volk, welches Lore wegen ihrer nächtlichen Wanderungen am Rheine für eine Hexe hält, durch seine Vertrauten gegen sie aufhetzen zu lassen. Bei einer Procession, wo Lore, als die beste Sängerin, ein Lied zu Ehren der Heiligen singen soll, rottet sich die aufgeregte Menge gegen sie zusammen und bedroht sie mit dem Tode. Im Augenblicke der höchsten Gefahr erscheint der verkappte Rheingraf mit seinen Reisigen und rettet sie vor der Wuth des Pöbels. Mit vollster Hingebung hängt sie an ihrem unbekannten Beschützer, bis sie ihm auf dem Wege zum Traualtare an der Seite seiner vornehmen Braut begegnet. Ausser sich, klagt sie ihn vor aller Welt wegen seiner Treulosigkeit an, während ihr Verführer, um sie zu schützen und sich zu reinigen, sie verläugnet und für wahnsinnig erklärt. In Folge dieses neuen Vorganges wird sie von ihrem Vater verflucht, von allen Bekannten gemieden und verstossen, selbst von ihrem letzten Freunde, einem jungen, sie unglücklich liebenden Schiffer, verlassen. So von aller Welt verstossen, beschliesst sie, ihrem Leben ein Ende zu machen und sich in den Rhein zu stürzen. Da erscheint ihr der Flussgott, als Repräsentant des alten Heidenthums und der früheren Natur-Religion im Gegensatz zu dem neuen Christenthum (!), und fordert sie auf, sich und ihn an den verhassten Menschen zu rächen. Zu diesem Zwecke begabt er sie mit dem wundervollen Zauber des Gesanges, der jedem Sterblichen, der ihr nahte, verderblich werden sollte, warnt sie aber vor jedem Gefühl von Mitleid. So wird sie zur Lorelei. Tausende von Opfern sind ihr bereits gefallen, als der Rheingraf selbst mit dem jungen Fischer, der einst Lore so treu geliebt, den Nachen besteigt; Beide finden ihren Untergang, während die Lorelei von ihrem Felsen niederblickt und zur Harfe singt. Aber das Schicksal des armen, treuen Schiffers rührt ihr Herz, sie beklagt ihn und der Zauber schwindet; sie selbst stürzt sich in die Fluten, und mit ihr zugleich versinkt das alte Götterreich." (!)

Auch die berliner Kritik ist darüber einig, dass dem theatralischen Bühnenstücke das eigentlich dramatische und rein menschliche Interesse fehlt und dass die Sprache nicht die fesselnde Kraft der Poesie besitzt, welche ein derartiger Stoff fordert. „Das Ganze macht mehr den Eindruck einer dialogisirten Oper, als eines Volksschauspiels, dessen Wesen nicht in prachtvollen Decorationen, Aufzügen und theatralischen Aeusserlichkeiten, sondern in dramatischer Wahrheit und poetischer Erhebung besteht."

Wir wollen hoffen, dass die Freibeuterei wenigstens das Gute haben werde, dass die deutschen Bühnen-Vorstände, namentlich die Hoftheater, das Geld für die Lorelei-Ausstattung lieber an ein Kunstwerk, wie die Oper von Geibel und Bruch ist, wenden werden, als an ein Spectakelstück.

Aus Berlin.

(H. von Bülow — Fuge von Rubinstein — Variationen von F. Kiel.)

Den 16. November 1863.

Die erste der von Herrn von Bülow veranstalteten Soireen für ältere und neuere Claviermusik fand am Sonntag im Saale der Sing-Akademie Statt. Das Programm gewährte durch mannigfaltige Auswahl einen Einblick in die verschiedensten Richtungen der Claviermusik; wir fan-

den die Fugenform durch zwei neuere Componisten, Mendelssohn und Rubinstein, vertreten, die Salonmusik älterer Zeit durch Seb. Bach's Concert im italiänischen Stil, die Variationen-Form in dem Sinne, wie Beethoven sie aufgefasst und ausgebildet, durch F. Kiel, den Virtuosen-Stil der an Mozart sich anlehnenden Clavierschule durch eine Phantasie von Hummel, den modernen Stil endlich des Clavierspiels durch einige Compositionen von Liszt. Mit bewunderungswürdiger Kraft und Ausdauer spielte Herr von Bülow ganz allein zwei Stunden lang, ohne die geringsten Spuren der Ermüdung zu zeigen, und mit der ihm eigenen Objectivität suchte er die Eigenthümlichkeiten jeder Stilgattung in Auffassung und Vortrag zu wahren. Zu einer besonderen Bemerkung fordern die Fuge (*E-dur*, Op. 53, Nr. 3) von Rubinstein und die Variationen (Op. 17) von Kiel auf. Rubinstein hat den Versuch gemacht, der Fuge einen modernen, subjectiven Gefühls-Inhalt zu geben. Der strenge, polyphone Stil lässt bekanntlich nie seine Freiheit der Melodie, d. h. mit anderen Worten, jene Richtung auf ein bestimmtes, endliches Gefühl zu, die im freien Stile herrscht; in dem polyphonen Stil ist Alles auf das Unendliche bezogen. Wenn neuere Componisten dennoch auch in dieser Beziehung die äussersten Gränzen zu erreichen versuchen, so ist wenigstens dann nichts dagegen einzuwenden, wenn, wie in diesem Falle, die Absicht glücklich erreicht wird; es wird sich aber immer nur, wie uns scheint, in vereinzelten Fällen die Fugenform solchergestalt ausdehnen lassen, es ist eine Nachblüthe, nicht eine Entwicklung der Fuge, die nach ihrem inneren Gehalt und in Bezug auf den Reichthum bedeutender Werke neben die älteren gestellt werden könnte. Auch Mendelssohn versuchte in seinen Fugen der modernen Empfindungsweise gerecht zu werden, aber doch in viel gemässigterer Weise, wie denn überhaupt sein Streben mehr dahin ging, durch den Anschluss an die älteren Formen der Musik sich über die moderne Subjectivität zu erheben, als dieselben dem modernen Geiste zu unterwerfen. Kiel's Variationen, die ebenfalls in einer trefflichen Fuge endigen, gehören zu den bedeutendsten Variationen, die überhaupt geschrieben sind. Sie enthalten ein geistreiches, empfindungsvolles Thema, eine höchst lebendige und einheitsvolle Entwicklung desselben zu den verschiedensten Tongestalten und innerhalb derselben eine weit sich über die blosse Form erhebende tiefe und innige Empfindung. Es ist Kiel, dem Componisten des *Requiem*, im Laufe weniger Jahre gelungen, die Aufmerksamkeit aller Musiker auf sich zu ziehen, die nicht in ganz exclusiver Weise einer bestimmten Parteirichtung angehören; wir sehen seiner weiteren Entwicklung mit der grössten Theilnahme entgegen, denn durch Leistungen, die sich über das einseitige Parteigetreibe erheben, wird die Kluft besser ausgefüllt werden, die in jüngster Zeit zwischen den Anhängern des Alten und des Neuen entstanden ist, als durch Kampf und Propaganda. G. E.

Aus Breslau.

(F. Hiller's „Zerstörung von Jerusalem".)

Den 15. November 1863.

Am 4. November führte die Sing-Akademie unter Leitung des Herrn Musik-Directors Jul. Schäffer das Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem" von Ferd. Hiller auf. Herr Schäffer hatte über den Inhalt desselben einen vorbereitenden Aufsatz in der „Schlesischen Zeitung" abdrucken lassen. Ueber die Composition und die Aufführung spricht sich Dr. Baumgart, nachdem er einige Bemerkungen über den Text des Werkes gemacht, in welchem er mehr dramatische Handlung in Ensemble-Sätzen wünscht, „da der Componist Fähigkeit und Geschick zu dramatischer Conception und Gestaltung unzweifelhaft bewiesen hat", unter Anderem in folgender Weise aus:

„Nehmen wir das Werk, wie es vorliegt, so ist der Beifall, der ihm innerhalb der zwanzig Jahre seines Bestehens an den verschiedensten Orten zu Theil geworden ist, jedenfalls ein im Werthe der Musik begründeter. Dass der dramatisch nicht günstig gearbeitete Text dennoch zu einer Reihe lebensvoller und fesselnder Scenen ausgestattet ist, gereicht dem Componisten zu um so höherem Verdienste. Der aufmerksame Hörer kann sehr wohl bemerken, wie in den grösseren Abschnitten, zu denen sich die auf einander folgenden Stücke im ersten Theile gruppiren, ein durchgehender Charakter festgehalten ist, ohne dass es den einzelnen Sätzen an interessanter Mannigfaltigkeit gebricht. Die ganze Haltung der Eingangs-Nummern, welche die frommen Israeliten und an ihrer Spitze Jeremias schildern, ist eine würdig ernste und gemessene, obwohl im Einzelnen neben dem feierlichen Preise Jehovah's auch bange Furcht vor seinem Zorne, wehmüthige Trauer und bussfertige Zerknirschung ihren Ausdruck finden. Dieser ganze Abschnitt steht in seiner Gesammtfarbe in wohl berechnetem Gegensatze zu den nächsten Chören und Sologesängen, die uns das üppige, weltlustige Leben im Königshause vergegenwärtigen, wo unter den Jubelnden nur der innerlich gebrochene, hoffnungslose Zedekia „ „zum Tode düster und betrübt" " bleibt. Und wenn es im Ganzen zu erwarten war, dass jenes Fest im Palaste und das Baalsopfer im zweiten Theile, obwohl der sinnliche Reiz bei beiden bestimmend sein musste, doch in der musicalischen Darstellung

sich wesentlich unterschieden, dass ferner Israeliten und Babylonier nicht in gleichem Stile sangen, so meinen wir doch auch, dass die geängsteten und verzweifelnden Israeliten des zweiten Theiles von den trauernden, aber noch nicht hoffnungslosen des ersten in der musicalischen Darstellung sehr wohl zu unterscheiden sind; und das war nicht eben so leicht zu treffen. Dabei wollen wir aber hier sogleich nicht verhehlen, dass gerade die Partieen, in denen die Ueppigkeit des Herrscherlebens und der Baalsdienst geschildert werden, uns den übrigen nicht ebenbürtig erscheinen. Der Festmarsch, der Chor: „„Erhöht in lauten Wettgesängen"", das Violin-Solo im folgenden Recitativ Chamital's bleiben nach unserem Ermessen hinter der Intention des Componisten zurück, und wir können an die fortreissende, berauschende Wirkung, die auf den König geübt werden soll, gleich diesem selbst nicht recht glauben. Eben so ist der Baals-Opferchor, trotz dem obstinaten Motiv in der Pauke und trotz den sonstigen Mitteln der Charakteristik, zu keinem sich steigernden, inneren Leben gediehen. Dagegen sind uns die Israeliten-Chöre fast alle in Ausdruck, Erfindung und höchst tüchtiger Arbeit als Leistungen erschienen, die allein schon das Oratorium zu einer der respectabelsten Erscheinungen in der neueren Zeit erheben. Uns ist ausser Mendelssohn's beiden Werken keines bekannt geworden, vor welchem das Hiller'sche zurücktreten müsste, und sicherlich steht es über dem, was die letzten Jahre unseres Wissens auf gleichem Felde hervorgebracht haben. In den erwähnten Chören ist überall gesunde Musik, Frische und Leben, gesangmässige, entwicklungsfähige und künstlerisch entwickelte Motive, und es wird Einem wohl zu Muthe, wenn man hier nicht alle Augenblicke mit Pointen und Klang-Effecten fürlieb nehmen muss, sondern aus einem Thema heraus ganze Musikstücke organisch erwachsen sieht. Diese Gediegenheit der Arbeit erhebt auch solche Chöre, die uns verhältnissmässig weniger tief an Gehalt erschienen sind, immer noch zu wirkungsvollen Stücken; wir rechnen dahin z. B. den Chor: „„Ach Herr, strafe uns nicht"", und den: „„Israel bleibt seinem Gott angetraut"", welcher letztere uns auch in der Conception an seiner Stelle nicht recht erklärlich ist; Vertrauen, Glaubensfreudigkeit, Hoffnung würden wir nach dem Zusammenhange mit dem Vorangehenden verstehen: diesen hellen, lauten Preisgesang wissen wir uns nicht genügend zu deuten. Gern und ganz gibt man sich aber Chören hin wie dem ersten: „„Wie heilig und hehr"", dem späteren: „„Eine Seele tief gebeuget"", dem Schluss-Chor des ersten Theiles: „„Wer unter dem Schirm"", und den durch dramatisches Leben oder tonmalerische Schilderung hervorragenden: „„Verräther! Er ist ein Freund von Babylon"", „„Das Entsetzen bricht herein"", „„Schon brausen sie daher"" u. s. w. — Unter den Sologesängen werden die Arie Hanna's: „„Der Herr erhält"", und das Duett derselben mit Achicam: „„O wär' mein Haupt eine Wasserquell"", überall durch ihren grossen Wohlklang erfreuen, wenn auch in dem letzteren die Cadenzen für uns etwas nahe an eine gewisse moderne Art zu rühren streifen. Die Partieen des Königs, der Chamital und des Propheten sind musicalisch geschickt individualisirt. Uns hat, offen gesagt, die des Jeremias nicht gerade den tiefsten Eindruck hinterlassen. Es scheint, als habe die geläufige Vorstellung von dem klagenden Jeremias der bedeutsameren und energischeren Ausprägung seines Charakters im Wege gestanden. Wir behaupten keineswegs, dass er in der Musik unbedeutend geworden sei; nur will er uns nicht als Hauptperson hervortreten, und hieran trägt auch der Text seine Schuld. Energischer tritt Chamital, wie in der Handlung, so in der Musik heraus, und Zedekia erscheint uns glücklich behandelt. Wir stehen nicht an, zu behaupten, dass seine Arie: „„Mein Leben lieget unter Löwen"", zu den besten Stücken im Oratorium zu rechnen ist. Sänge irgend ein thatkräftiger Held in der Verzweiflung dieselben Worte, was doch unschwer denkbar ist, er würde knirschen, aufbrausen, toben, und der Componist hätte Vorbilder für eine solche Aufgabe und Ausdrucksmittel genug gefunden. Zedekia, der verzagte, schwermüthige König, der selbst zum Zorn über sein Geschick keine Kraft mehr hat, ist keine so häufige Figur: er kann nur ohnmächtig klagen, und die Schwäche des Trübsinns finden wir in jener Arie durch Rhythmus, Melodie und Begleitung mit sehr glücklichem Griffe veranschaulicht. Auch im Duett mit Jeremias hat sich der Componist weise gehütet, der tiefen Reue und heissen Seelennoth des Schwächlings irgend einen Zug zu geben, der nach mannhaftem Entschlusse und kraftvoller Erhebung aussehen könnte. Gerade solche Charaktere sind für den Tondichter eben so schwierig darstellbar, wie für den Schauspieler, und wenn sie gelingen, wie hier, wahr und musicalisch ansprechend, so ist das gewiss hohen Lobes würdig.

„Die Verwandtschaft des Hiller'schen Werkes mit Mendelssohn ist unbestreitbar; wir möchten sie aber kaum für grösser halten, als die zwischen Marschner und C. M. von Weber. Im Ganzen erscheint Hiller wie ein Jünger derselben Richtung, nicht wie ein Nachahmer, und sein Werk wird stets neben denen seines Freundes sehr ehrenvoll bestehen. Wo er auf dem Boden der älteren Schule arbeitet, in den polyphonisch gehaltenen Chören, da wird man eigenthümlich Mendelssohn'sches nicht viel finden; ist ja doch diese Stilgattung überhaupt mehr durch sich selbst, als nach subjectiver Sympathie bestimmt. In den kleineren Solostücken, wo die Aehnlichkeit stärker hervortritt, herrscht

doch immer noch Freiheit, und das Klagelied des Propheten erinnert stellenweise sogar an viel neuere Schreibart, als an Mendelssohn. Besonders aber weicht die Behandlung des Orchesters von des Letzteren Art erheblich ab. Wenn wir sie im Allgemeinen als effectreicher bezeichnen, so meinen wir damit keineswegs den als Selbstzweck erstrebten Effect, sondern nur den stärker herausgekehrten Reiz des Colorits, der im Ganzen, vorzugsweise aber in Einzelheiten, wahrnehmbar ist. Dies führt zu einer grossen Anzahl interessanter, sinnvoller Züge und Farbenmischungen, die keineswegs mendelssohnisch sind, allerdings auch manchmal dazu, dass das schöne Maass nicht discret innegehalten ist, vorzugsweise im Blech, das z. B. in dem Chor: „„Verräther"", die lebenswahre Gestaltung der Singstimmen in verschiedene Volksgruppen leider fast erdrückt. Doch sind solche Ueberschreitungen selten.

„Die Aufführung zeugte von liebevoller, sorgfältiger Vorbereitung, wie diese die Akademie und ihr Dirigent allezeit für Pflicht erachten und niemals scheuen. Der Chor war technisch seiner Aufgabe Herr, sang frisch, sinngemäss nuancirend und declamirend. Das Orchester bestand mit Ehren, begleitete die Soli sehr discret, liess es an Kraft und Feuer nicht fehlen und spielte seine schwierige Partie mit Verständniss. Wo uns die geistige Erfassung des Sinnes so entgegentritt, wie bei dieser Aufführung, da können uns einige nicht ganz exacte Eintritte nicht erheblich stören. — Für Herrn Cantor Deutsch waren die Partieen des Achieam und des Zedekia besonders geeignet; Organ und Gesangsweise erweckten für die dargestellten Charaktere Sympathie. Herr Lehrer Schubert sang den Jeremias mit Würde und Wärme. Chamital verlangt freilich kraftvollere Stimmmittel, als die Natur Fräulein Damke verliehen hat; sie brachte aber durch lebendige Auffassung und entsprechenden Vortrag die Partie zu wirksamer Geltung. Der jugendlichen Sängerin der Hanna wünschen wir das beste Gedeihen ihrer sehr ansprechenden Mittel und Festhalten an dem bisherigen Streben, das uns gesund und ernst erscheint, und für das die Akademie bildende und lohnende Aufgaben viele bietet."

Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn **Ferdinand Hiller**,

Dinstag, den 17. November 1863.

Programm. I. Theil. 1. Ouverture zur Oper „Joseph und seine Brüder" von Méhul. 2. Sopran-Arie: „Höre, Israel!" von Mendelssohn (gesungen von Frau Knöpges-Saart). 3. Phantasie für Violoncell von Platti (Herr Alexander Schmit). 4. Gesänge für Chor *a capella* von Steinecker: „Hilf, Herr!" und von Baldassare Donato *Vilanella napoletana* aus dem XVI. Jahrhundert. 5. Morgenmusik (*Aubade*) für Orchester von Ferd. Hiller: *Alla Marcia, Menuetto, Capriccetto, Adagio, Ghasel, Finale.* 6. Hymne für Sopran-Solo, Chor und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy: „Hör' mein Bitten" (Solo: Frau Knöpges-Saart).

II. Theil. Sinfonie Nr. VII., *A-dur*, von L. van Beethoven.

(Den Bericht in der nächsten Nummer.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Ueber die Erfolge, welche unsere kölnische Sängerin, Fräulein Julie Rothenberger, in den Concerten ausserhalb Köln, in Coblenz (Händel's Samson), Aachen (Hiller's Zerstörung von Jerusalem), Braunschweig u. s. w. gehabt hat, lesen wir erfreuliche Berichte in öffentlichen Blättern. In dem Concerte in Braunschweig hat sie namentlich durch die treffliche Ausführung der Sopran-Partie in Haydn's „Schöpfung" rauschenden Beifall neben den Herren Gunz und Thelen, welche die Tenor- und Bass-Partie sangen, geärntet. Zunächst ist sie für Magdeburg, Wesel und Amsterdam engagirt.

Bonn, 15. November. Wiederum ist im Wechsel des Jahres die Zeit herangekommen, die uns schon so manchen Kunstgenuss gebracht und der wir in jedem Jahre mit grosser Freude entgegengesehen: die Concertzeit. Eröffnet wurde dieselbe durch das erste Abonnements-Concert, welches Donnerstag den 12. November im grossen Saale des „goldenen Stern" unter Leitung des städtischen Musik-Directors Herrn C. J. Brambach Statt fand. Im ersten Theile desselben hörten wir die Ouverture zur „Zauberflöte" von W. A. Mozart. Als Solist trat Herr Concertmeister L. Strauss aus Frankfurt am Main auf, welcher das Violin-Concert von Mendelssohn-Bartholdy und die Romanze in *F-dur* von L. van Beethoven vortrug. Herr Strauss besitzt alle Eigenschaften, die zu einem ausgezeichneten Geiger erforderlich sind: Fülle des Tones, glänzende Technik und Reinheit des Spiels, dazu treffliche Auffassung und seelenvollen Vortrag. Diese Eigenschaften kamen auch an diesem Abende zur vollen Geltung, und konnte es nicht fehlen, dass Herrn Strauss nach jedem Solo rauschender Beifall und zum Schlusse Hervorruf vom ganzen Auditorium zu Theil ward. Zwischen beiden Solostücken lernten wir eine sehr hübsche Composition von W. Bargiel: „Der Herr ist mein Hirt" (Psalm XXIII.), für dreistimmigen weiblichen Chor und kleines Orchester, kennen, welche als Op. 26 bei Simrock in Bonn erschienen ist und, gut ausgeführt, vom Publicum beifällig aufgenommen wurde. Bei der nicht allzu reichen Literatur für weiblichen Chor wird dieser Psalm sehr willkommen sein, zumal er von Seiten des Orchesters nur das Streich-Quartett und zwei Hörner in Anspruch nimmt. Die Hymne von G. F. Händel, zur Krönungsfeier Georg's II. im Jahre 1727 componirt, beschloss auf würdige Weise den ersten Theil. — Der zweite Theil des Concertes wurde durch F. Schubert's Sinfonie in *C-dur* ausgefüllt. Die Ausführung war eine recht befriedigende, was um so mehr anzuerkennen ist, da ein Theil der Blas-Instrumente durch neue Orchester-Mitglieder besetzt war. —h.

Berlin. Für das Schauspiel sind an Stelle der verstorbenen Pellet Fräulein Erhart und Fräulein Augeberger engagirt worden; dagegen ist Frau Crelinger, die bekanntlich 1862 ihr fünfzigjähriges Künstler-Jubiläum gefeiert hat, um ihre Pensionirung eingekommen. Herr von Hülsen hat indessen der hochverdienten Künstlerin das Anerbieten gemacht, mit ihrem vollen Gehalte noch ferner als Ehren-Mitglied dem königlichen Theater anzugehören,

indem er zugleich ihr Auftreten gänzlich von ihrem Willen abhängig macht und sich nur vorbehält, der Künstlerin die Mitwirkung in dem einen oder anderen Stücke vorzuschlagen.

Die berliner Sing-Akademie führt in diesem Winter unter Grell's Leitung die drei Oratorien: „Elias" von Mendelssohn, „Messias" von Händel und die „sechszehnstimmige Messe" von Grell aus; am 17. October brachte sie Graun's „Te Deum" und die Siegesgesänge aus Händel's „Judas Maccabäus".

Teichmann's literarischer Nachlass, herausgegeben von Dingelstedt, ist so eben bei J. G. Cotta in Stuttgart erschienen. Das Werk zerfällt in zwei Bücher, „Eigenes" und „Fremdes" betitelt, und einen Anhang, der „Beilagen" und „Drei chronologisch-statistische Tabellen" enthält. Das erste Buch enthält als Untertitel „Hundert Jahre aus der Geschichte des königlichen Theaters in Berlin, 1740—1840", und dessen einzelne Abschnitte behandeln die Zustände unter Friedrich II., die Verwaltungen Koch's, Döbbelin's, Engel's, Iffland's, der Grafen Brühl und Redern. Das zweite Buch enthält Briefwechsel classischer Dichter und Schriftsteller mit der königlichen Hoftheater-Verwaltung. Wir finden darunter die Namen Goethe, Schiller, Wieland, Kleist, Schlegel, Tieck, Werner, Iffland, Kotzebue.

Wien. Die sterblichen Ueberreste Beethoven's und Schubert's — die Schädel mit inbegriffen — wurden am 23. October Morgens in ihren früheren, nun zu Grüften umgestalteten Gräbern feierlich wieder beigesetzt.

Der Musikverein in Znaim veranstaltete am 4. November unter der artistischen Leitung des Herrn Heinrich Fiby eine Gedächtnissfeier für Felix Mendelssohn-Bartholdy im Theater, bei welcher folgende Werke des verstorbenen Meisters zur Aufführung kamen: Symphonie in *A-dur*; Terzett für Sopran, Tenor und Bass aus dem Liederspiele „Die Heimkehr aus der Fremde"; Violin-Concert in *E-moll* (erster Satz); Recitative und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium „Christus" für gemischten Chor und Orchester; Ouverture zu „Ruy Blas".

Ueber die Vernichtung der Künstler-Reliquie, des Claviers von Chopin (Nr. 45), erhalten wir folgendes Näheres aus Warschau: „Im Zamoyski'schen Palaste, der von mehr als dreissig Partieen, meist den höheren Ständen angehörend, eingenommen war, wohnte auch die Schwester Fr. Chopin's, Madame Barcinski, in deren gastlichem Salon, inmitten einer Fülle kostbarer Möbel, ein einfacher Flügel stand, welcher trotz seines unscheinbaren Aeussern doch vor allem Anderen die Aufmerksamkeit des Besuchers auf sich zog. Ueber demselben hing ein sprechend ähnliches Portrait des Meisters, von Ary Scheffer gemalt. Dieses Instrument, noch vor dem Jahre 1820 hier in Warschau nach der damals üblichen Façon gebaut, war es, auf dem der bekannte Knabe den ersten Clavier-Unterricht erhalten und später der träumerische Jüngling die meisten und schönsten Inspirationen zu Papier gebracht hatte. Es wurde daher auch gewisser Maassen zu einer Ehrensache, dass bedeutende Künstler, namentlich Pianisten, wenn solche auf ihren Wanderungen unsere Stadt berührten, der Familie Chopin's einen Besuch machten, um bei dieser Gelegenheit die Kunst-Reliquie näher zu betrachten. Sie existirt nicht mehr! Nicht der Zahn der Zeit hat Bild und Instrument vernichtet: — beide fanden ihren Tod in den Flammen. Rohe Fäuste rissen das Instrument von seinem Platze, zerrten es an das Fenster und stürzten es aus dem zweiten Stockwerke auf das Strassenpflaster hinab. Alles Bitten und Flehen der Eigenthümerin, nur dieses einzige Andenken an den geliebten Bruder zu verschonen, war vergeblich; auch das Bild, welches sie bereits in der Hand hielt, vermochte sie nicht zu retten — es wurde ihr entrissen und durch das Fenster geschleudert."

Alexander Dreyschock, der gegenwärtig in Petersburg weilt und als Professor am Conservatorium in Thätigkeit ist, wurde neuerdings zum General-Inspector der kaiserlichen Theaterschule ernannt.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 48. KÖLN, 28. November 1863. XI. Jahrgang.

Aus Berlin.

[Die Oper „La Réole" von G. Schmidt.]

Der Oper „La Réole" von Frau Birch-Pfeiffer und Gustav Schmidt ist das Glück zu Theil geworden, dass sie, obwohl von einer deutschen Dichterin und einem deutschen Componisten herrührend, von einigen der ersten Hoftheater und anderen grösseren Bühnen angenommen wurde und zu baldiger Aufführung kam. Woher diese seltene Gunst? War der Erfolg der ersten Aufführungen — die allererste fand, wenn wir nicht irren, in Kassel, und zwar noch dazu als Fest-Oper zum Geburtstage des Kurfürsten Statt —, war ihr Erfolg so durchschlagend, dass die Bühnen-Vorstände wetteiferten, dem Publicum die Neuigkeit vorzuführen, oder vielmehr, denn das pflegt ihr Hauptgrund für Inscenesetzung eines Werkes zu sein, der Casse ihrer Kunstanstalt eine gute Einnahme zu verschaffen? Keineswegs: sie mussten nach den ersten Erfahrungen den technischen Ausdruck: „Die Oper hat nichts gemacht!" von manchen Seiten hören; trotzdem wurde sie z. B. in Dresden und Ende October auch hier in Berlin auf den königlichen Hoftheatern gegeben.

Behüte uns der Himmel, gegen diese ganz ausnahmsweise Praxis missbilligend auftreten zu wollen: es wird jeden Kunstfreund und noch mehr jeden schaffenden Musiker mit Freude erfüllen, dass dieses Verfahren eine Umkehr zum Besseren, zum Begünstigen des Einheimischen zu bezeichnen scheint. Leider aber wird diese Freude durch die Wahrnehmung gestört, dass nach der Erfahrung der letzten zehn bis fünfzehn Jahre nicht der innere Werth einer deutschen Oper, sondern äussere Bedingungen, einflussreiche Verbindungen und Protectionen über die Annahme des Werkes entscheiden. Wir haben Beispiele, dass die Mitglieder bedeutender Operntheater Monate, Jahre lang mit dem Einstudiren von neuen Werken auf höheren Befehl geplagt worden sind, deren Aufführung dennoch nicht zu Stande kam, weil man sich am Ende von der Wirkungslosigkeit des Stoffes und der Musik überzeugte, oder dass, wenn die Aufführung durchgesetzt wurde, der Erfolg so gering war, dass die Oper sogleich wieder von dem Repertoire verschwand. Ja, es ist sogar an einem unserer Hoftheater der Fall vorgekommen, dass das Studium der neuen Oper eines Componisten, der freilich niemals die Wege, die heutzutage zum Durchdringen einzuschlagen sind, betreten hat, unterbrochen werden musste, um ein anderwärts als unaufführbar zurückgelegtes Werk durch hohen Einfluss, wenn irgend möglich, dennoch zur Geltung zu bringen.

Wir wollen nun mit diesen Bemerkungen durchaus nicht den Werth der Schmidt'schen Oper von vorn herein herabsetzen: wir wollen nur constatiren, dass es beim Theater sichtbare und unsichtbare Mächte gibt, deren Walten häufig über die Annahme eines neuen Bühnenwerkes entscheidet. Frau Birch-Pfeiffer ist durch ihre schriftstellerische Thätigkeit für die Bühnen-Vorstände, wenn auch nicht für das Volk, eine legitime Macht geworden, der man nicht gern etwas abschlägt und — das wollen wir nicht läugnen — deren Leistungen die Directionen auch zu Erwartungen von guten Einnahmen erfahrungsmässig berechtigen. Merkwürdiger Weise hat sich aber die geistreiche und so glücklich speculirende Frau, wenn es darauf ankommt, einen interessanten Roman- oder Novellen-Stoff zu dramatischer Handlung mit Bühnenkenntniss zu bearbeiten, bei dem Stoffe und der Behandlung desselben im Buche von „La Réole" gänzlich vergriffen. Der Stoff ist nämlich eine Hof-Intrigue, die von Liebeshändeln oder vielmehr von einer allgemeinen Liebelei durchkreuzt und dermaassen verstrickt und verwickelt ist, dass der Zuschauer trotz des gesprochenen Dialogs nur mit Mühe oder gar nicht daraus klug wird, dass folglich die Thätigkeit des Verstandes, die zur Verfolgung und Durchschauung der Intrigue in Anspruch genommen wird, die Theilnahme des

Gefühls zurückdrängt, womit denn schon die vollständige oder doch vorzugsweise Hingabe des Zuschauers an die Musik, welche doch die Oper fordert, beeinträchtigt, wo nicht unmöglich gemacht wird. Aber es erwächst aus einem solchen Libretto auch für den Componisten die grosse Schwierigkeit der musicalischen Behandlung, da ihm weder die Schilderung hervorstechender Leidenschaften und Gefühle der Handelnden, noch effectvolle dramatische Situationen die Aufgabe erleichtern; denn es gehört ein Genie wie Mozart's dazu, um selbst eine so einfache und durchsichtige Intrigue, wie die in Figaro's Hochzeit, welche gegen die Verwicklung in „La Réole" sich wie ein geschliffenes Glas gegen ein Kaleidoskop verhält, mit Erfolg in Musik zu setzen. Die hiesige Kritik hat daher vollkommen Recht, wenn sie sagt, dass die schätzenswerthe Dame wohl ein wirksames Intriguenstück, nicht aber ein Opernbuch aus diesem Stoffe hätte machen können.

Wenn man dies erwägt, so muss man der Musik des Herrn Gustav Schmidt trotz mancher Schwächen derselben immerhin aufrichtige Anerkennung zollen. Ja, es gibt einen Standpunkt, von welchem aus man ihm Dank schuldig ist, dass er diesen Text trotz dessen musicalischer Unfügsamkeit doch componirt hat. Er hat sich nämlich dadurch thatsächlich gegen die anmaassende musikästhetische Gesetzgebung Wagner's und Genossen erklärt, welche die ganze Gattung der komischen Oper aus der dramatischen Musik ohne Weiteres streichen. Der Componist, der sich entschliesst, eine komische oder, was ungefähr dasselbe sagen will, eine Spieloper heutzutage zu schreiben, entsagt dadurch dem herrschenden Triebe, durch Aufregung der Nerven Effect zu machen, und kehrt zu der freilich weit schwierigeren Aufgabe zurück, die Mitempfindung des Zuhörers durch melodische Schönheit zu erregen und seinen Geist durch interessante Motive und deren kunstvolle Verarbeitung zu beschäftigen. Das Sprüchwort: „*In magnis et voluisse sat est*" — „Bei allem Grossen genügt auch schon der Wille" —, kommt in der heutigen Musik um seinen Credit, denn der „Wille" wird Reflexion und Raffinement und das „Grosse" Lärm und Spectakel. Wir loben also G. Schmidt's Streben, je mehr es von Prätention entfernt ist. Desshalb billigen wir auch, im vollen Gegensatze zu unserem Zeitalter theoretisirender Schulmeisterei, die Beibehaltung des gesprochenen Dialogs in seiner neuen Oper.

Der Verbannung des gesprochenen Dialogs aus der deutschen Oper können wir auf keine Weise so unbedingt beipflichten, wie die musicalischen Literaten es haben wollen, die oft wie die Blinden von der Farbe sprechen. Jedem Deutschen, der das *Recitativo secco* auch von den besten Italiänern hört, wird dasselbe immer ein zwitterhaftes, zwischen Sprache und Gesang schwankendes Wesen bleiben, das durch sein plapperndes, unaccentuirtes Tongeschwätz über den trivialsten Inhalt einen widrigen Eindruck macht; denn wo der Inhalt sich nur einiger Maassen erhebt, tritt das wirklich declamirende und vom Orchester begleitete Recitativ ein. Den Franzosen ist es nie eingefallen, den Dialog in der komischen Oper zu verpönen, und in dieser Operngattung wird ihnen doch wohl Niemand die Meisterschaft und den richtigen Tact absprechen. Aber auch das deutsche Singspiel besteht von seinem Ursprunge an in der Verbindung von Dialog und Gesang, und der Dialog ist bei uns auch selbst in jener echt deutschen Opern-Gattung, welche zwischen der komischen und ernsten Oper eben so in der Mitte steht, wie das Schauspiel zwischen dem Lustspiel und Trauerspiel, ein wesentlicher Bestandtheil geworden, der uns nicht nur nicht stört, sondern den wir durchaus nicht missen möchten. Man denke nur an den Freischütz, Fidelio u. s. w. Man frage sich nur einmal ganz unbefangen, ob, wenn im zweiten Acte des Freischütz vor dem herrlichen Terzett der Dialog zwischen Agathe und Max ein trockenes Recitativ wäre und die Worte: „Der Hirsch muss noch herein, sonst stehlen ihn die Bauern! — Wo liegt er? — In der Wolfsschlucht!" — abgesungen würden, ob dies einen grösseren Eindruck machen würde, als jetzt der plötzliche Eintritt des Orchesters und Agathens: „Wie? Was? Entsetzen!" — nach den gesprochenen Worten! Und wenn wir nun vollends an das Volk appelliren! Das will sich sogar im Don Juan den Dialog (natürlich ohne die läppischen Zuthaten aus dem Puppenspiel) nicht nehmen lassen, und es hat Recht.

(Schluss folgt.)

Aus Bremen.

(Concerte, Kammermusik, Oper.)

Im November 1863.

Seit einer langen Reihe von Jahren hat bekanntlich unser musicalisches Interesse sich auf die Privat-Concerte concentrirt, und wird dies auch wohl noch auf lange Zeit thun. Durch die reicheren Orchestermittel und die Heranziehung der bedeutendsten fremden Notabilitäten der Kunst sind dieselben natürlich im Stande, etwas absolut Bedeutenderes zu leisten, als es unsere Oper vermag; in ihrer Combination von Orchester-Aufführungen mit Sologesang- und Instrumental-Vorträgen, denen sich unter Musik-Director Reinthaler an mehreren Abenden noch grössere Chor-Vorträge der Sing-Akademie beigesellt haben, bieten sie eine reichere Abwechslung, als die anderen hiesigen Concert-Cyklen; endlich gewährt die Leitung

und Verwaltung des Instituts die vollständigste Bürgschaft für einen so sicheren wie edlen Genuss. So sieht man denn der Wiedereröffnung dieser Concerte mit immer neuem Interesse entgegen.

Die diesmalige — sie fand am 10. d. Mts. Statt — hat gleich an der Schwelle den Erwartungen eine erste volle Befriedigung gewährt. Es war durch glückliche Zusammenstellung des Programms und die Bedeutung der mitwirkenden Gäste, Herrn und Frau Joachim, eines der schönsten Concerte. Wir hörten Mozart's *Es-dur*-Sinfonie, Cherubini's Fanisca-, Beethoven's grösste Leonoren-Ouverture; dazwischen von Herrn Concert-Director Joachim das Beethoven'sche Violin-Concert, ein schönes Andante aus dem dritten Concerte von Molique und ein Präludium von Bach (*E-dur*), das durch die, wie wir hören, von Herrn Joachim geschriebene, ganz im Geiste Bach's gehaltene Orchester-Begleitung dem Verständnisse des Hörers noch näher gebracht wurde; endlich von Frau Joachim (geb. Weis) die grosse Scene aus dem dritten Acte des Orpheus, sodann Schubert's „Kolma's Klage", eine Tondichtung, in der etwas von dem Geiste Gluck's nachzittert, und Mendelssohn's Reiselied: „Bringt des treu'sten Herzens" u. s. w. Um die vollendete Meisterhaftigkeit ganz zu würdigen, mit welcher Herr Joachim, der sich nur noch selbst übertreffen kann, das Beethoven'sche Concert spielte, kann man nur sagen, dass, wenn Beethoven der grosse Geiger gewesen wäre, der unser Gast ist, er es sicher so gespielt hätte, wie er. Auf analoger Höhe hielt sich natürlich auch die Ausführung des Molique'schen Andante und des Präludiums, das Herr Joachim, in Erwiederung des stürmischen Applauses, *da capo* spielte. Den herrlichen Alt des Fräuleins Weis hatten wir hier schon früher in Oper, Concert und Oratorium schätzen gelernt. Seitdem die Sängerin ihren Namen gewechselt und ihren künstlerischen Wirkungskreis beschränkt, hat die Schönheit ihrer Stimme sich noch ungehemmter entwickeln können und ihr Vortrag eine noch höhere Weihe erhalten. Ihre Orpheus-Arie war eine Meisterleistung. Auch die Schubert'sche Composition möchten Wenige so wie Frau Joachim zur Geltung bringen. Nicht ganz so sprach uns das Mendelssohn'sche Lied an; Frau Joachim hatte es transponirt, aber für unsere Orchesterstimmung, die gegen die in Hannover eingeführte fast einen halben Ton höher ist, noch nicht genug. Die Verschiedenheit dieser Stimmungen veranlasst überhaupt mancherlei Unzuträglichkeiten, und über kurz oder lang dürften auch wir die pariser Stimmgabel, die sich mehr und mehr Boden in Deutschland erobert, adoptiren müssen.

Die Sinfonie-Concerte kommen nun auch in diesem Winter wieder zu Stande. Da sie den Dirigenten und im Wesentlichen auch das Orchester mit den Privat-Concerten gemein haben, so würde es sich empfehlen, wenn sie durch ein möglichst verschiedenes Sinfonie- und Ouverturen-Programm den Unterschied von jenen um so schärfer accentuirten und dabei besonders sich die Wiedergabe hier noch nicht gehörter neuer Tonwerke angelegen sein liessen. Auf diese Weise hat sich der Gesangverein unter Leitung des Herrn Engel gegenüber der Sing-Akademie, mit der er in der Aufführung der grossen Bach-, Händel'schen u. s. w. Oratorien sich nicht messen konnte, seit seiner Gründung vor fünf Jahren eine stets wachsende Theilnahme mit erworben und verdient. Auch seine nächste grosse Aufführung wird einem jüngeren Meister gerecht werden: Herrn Meinardus aus Oldenburg, jetzt in Glogau, dessen Oratorium „Gideon" für diesen Zweck in Angriff genommen ist. Einige Chöre aus demselben werden wir übrigens schon vor der Aufführung des Ganzen kennen lernen. Herr Engel beabsichtigt nämlich im Laufe des Winters vier Soireen zu veranstalten, die nach dem Vorgange einer früheren, welche grossen Anklang gefunden, in passender Abwechslung Gesang- und Instrumental-Compositionen mässigen Umfangs bringen, und zu denen der Gesangverein, die neuerdings von Herrn Engel gegründete Liedertafel, so wie hiesige und auswärtige, namentlich hannover'sche Solisten (so in der ersten Soiree die Herren Lindner, der Cellist des Joachim'schen Quartettes, und der Bassist Bletzacker) mit dem Concert-Veranstalter zusammenwirken werden.

Vor den Privat-Concerten haben schon unsere beiden Quartett-Vereine ihre Cyklen wieder eröffnet und der ältere der Herren Böttjer, Arnold, Sastedt, Cabisius, der, wie nicht zu sagen nöthig, seinen ehrenvollen Standpunkt bestens behauptet, bereits zwei, der jüngere, den wir nach der entschieden leitenden Stellung, die sein erster Geiger einnimmt, einfach den Jacobsohn'schen nennen können, die erste Soiree absolvirt. Die Fortschritte, die er in der kurzen Zeit seines Bestehens gemacht, sind ungewöhnlich und ein sprechendes Zeugniss von dem ernsten künstlerischen Streben, von dem alle Mitglieder, vor allen der Leiter, beseelt sind. Das Haydn'sche *G-dur*-Quartett, mit dem die Soiree begann, liess an Sauberkeit und Durchsichtigkeit kaum etwas zu wünschen übrig; für die Aufführung des darauf folgenden Marschner'schen Trio's (*G-moll*) würde sicher der Componist allen drei Mitwirkenden, den Herren Engel, Jacobsohn und Weingardt, herzlich die Hand gedrückt haben. Marschner zeichnete dasselbe, obgleich der dramatische und der Lieder-Componist der Kammermusik darin zuweilen Gewalt anthut, gern unter seinen derartigen Compositionen aus, und in der That ist es reich an Schönheiten; schade, dass

[*]

die rhythmische Aehnlichkeit der beiden letzten Sätze die Schlusswirkung abschwächt. Herr Weingardt hatte übrigens schon in einem Concert-Vortrage im Theater documentiren können, welche beträchtlich höhere Stufe in kurzer Zeit sein Cellospiel erreicht hat.

Was die Oper betrifft, so wollen wir über Früheres hinweggehen und von den letzten Vorstellungen die des „Propheten" erwähnen, in der wir Frau Caggiati aus Hannover für die Uebernahme der nicht allzu dankbaren, aber ihrer Stimme günstig liegenden Partie der Bertha zu danken haben. Noch grösseren Dank schulden wir freilich Frau Haase-Capitain dafür, dass sie sich der Rolle der Fides unterzog und damit der schweren Mühewaltung, ihren hohen Sopran für die zahlreichen tiefen Mezzo-Sopranlagen dieser Partie gefügig zu machen. Abgesehen von der rein materiellen Kraftwirkung, die natürlich nicht erstrebt wurde, ist ihr dies denn auch in einer bewunderungswürdigen Weise gelungen, und was noch bewunderungswürdiger ist, sie hat trotz der dadurch bedingten unausgesetzten Aufmerksamkeit auf die Stimme sich eine so volle Freiheit der dramatischen Action zu wahren vermocht, dass wir in dieser Beziehung die Fides unter ihre glänzendsten und grossartigsten Leistungen stellen. Der Ton- und mimische Ausdruck, den sie namentlich in der Kirchenscene den wechselnden Stimmungen gab, war von ergreifender Wahrheit.

Durch das Engagement der Frau Deetz für einen längeren Gastrollen-Cyklus (zunächst Margarethe im Faust und dann Carlo Broschi) erwächst der Oper auf die nächste Zeit wieder eine Bereicherung, und da die Direction mit der Ergänzung der etwaigen Lücken unzweifelhaft schon aus eigenem Interesse fortfahren wird, so können wir wirklich annehmen, dass der Oper — etwa wie im „Propheten" die elektrische Sonne — etwas spät, aber doch endlich ein besserer Stern aufgehen wird. (W.-Z.)

Die Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main.

Dr. Heinrich Weismann in Frankfurt am Main hat „Blätter der Erinnerung an das erste deutsche Sängerfest und an die Gründung der Mozart-Stiftung" in Frankfurt bei F. B. Auffarth, 1863, 87 S. gr. 8., mit zwei Illustrationen herausgegeben, deren Ertrag für den Fonds der genannten Stiftung bestimmt ist.

Die Blätter sind dem rühmlichst bekannten Componisten Wilhelm Speyer, „dem Vater des ersten deutschen Sängerfestes, dem ersten Präsidenten der Mozart-Stiftung", gewidmet und enthalten zunächst eine Geschichte des frankfurter „Liederkranzes", des durch diesen veranstalteten Sängerfestes und der daraus hervorgegangenen Mozart-Stiftung in einer besonders für Männer-Gesangvereine anziehenden Darstellung, welche manche interessante Einzelheiten enthält. Seine Ueberzeugung von den Gefahren, die dem Männergesange einst drohten und jetzt drohen, spricht der Verfasser, uns ganz aus der Seele schreibend, S. 7 aus. Nachdem er angeführt, dass der eine Feind desselben, der politische, der das deutsche Lied so wenig wie die deutschen Farben mochte, sich hoffentlich für immer zurückgezogen, fährt er fort: „Der andere Feind aber, der jetzt im Schoosse der Gesangvereine selbst gross zu werden droht, ist die musicalische Verkünstelung, das Verkennen der Gränzen dieses Gebietes durch die Componisten einerseits, wie andererseits das Preissingen der Vereine, das nothwendig die Missachtung der soliden Grundlage, nämlich des volksthümlichen Männergesanges, zur Folge hat und sicher auch dem Gedeihen des allgemeinen deutschen Sängerbundes Schaden bringen und zu seiner Auflösung führen muss."

Die Concerte beim Sängerfeste (28.—30. Juli 1838) trugen 15,200 Fl. ein und gaben für die Mozart-Stiftung einen Reinertrag von nur 1200 Fl., der sich aber noch in demselben Jahre namentlich durch Subscription auf 5584 Fl. vermehrte. Beiläufig erfahren wir, dass jetzt fünfzehn verschiedene Männer-Gesangvereine in Frankfurt am Main bestehen, mit 550 Mitgliedern!

Das Stiftungs-Capital betrug im dritten Jahre schon 12,535 Fl., im Jahre 1862 41,718. Die Haupt-Einnahme (an 12,000 Fl.) brachten die Concerte des „Liederkranzes"; aus anderen Quellen, die übrigens aus ferneren Kreisen Deutschlands nur sehr sparsam flossen, kamen u. A. 3-—4000 Fl. aus Concerten anderer Vereine und den Bühnen-Aufführungen in Frankfurt und Mannheim, ferner aus Virtuosen-Concerten (Liszt 719 Fl.), Geschenken (Pfarrer Sprüngli in der Schweiz 1000 Fl.), Vermächtnissen (Kröger in Frankfurt 2000 Fl.) u. s. w.

Bei Anführung der Stipendiaten der Mozart-Stiftung ist S. 40 ein Irrthum zu berichtigen: Max Bruch's Op. 1 war nicht die Composition von „Jery und Bäteli", sondern von „Scherz, List und Rache" von Goethe. Ueber die fünfundzwanzigjährige Jubelfeier der Stiftung hat die Niederrheinische Musik-Zeitung bereits in Nr. 28 dieses Jahrganges berichtet. Die Festrede, welche Karl Grün bei dieser Gelegenheit hielt, ist unter dem Titel: „Musik und Cultur" gedruckt (Frankfurt a. M., bei F. B. Auffarth).

Als Beilagen enthält Dr. Weismann's Büchlein eine bisher ungedruckte Logenrede: „Die Musik", von Ludwig Börne und mehrere auf das Sängerfest und die Mozart-Stiftung bezügliche Schriftstücke, und als Anhang eine

Reihe von vaterländischen Gedichten des Verfassers, „die im Dienste des Sängerthums entstanden" und meist für vierstimmigen Männergesang componirt sind.

Dem letzten Rechenschafts-Berichte des Dr. Bonfick, Präsidenten, und Dr. Eckhard, Secretärs der Stiftung, vom 30. September d. J. entnehmen wir, dass das Vermögen derselben sich auf 43,502 Fl. 57 Kr. erhöht hat. Im Genuss des Stipendiums befindet sich gegenwärtig noch Ernst Deurer, der seine Studien in Mannheim unter Vincenz Lachner's Leitung mit sichtbarem Erfolge fortsetzt. — Ein zweites Stipendium, wozu die Fonds vorhanden sind, konnte keinem von den Bewerbern in diesem Jahre wegen Unzulänglichkeit der Probearbeiten zuerkannt werden. Das ist, wie wir schon früher bemerkt (vgl. Nr. 18 d. Jahrg.), von dem Vorstande sehr richtig gehandelt, denn die Unterstützung unbemittelter Talentlosigkeit wäre ein Widerspruch gegen den Namen, den die Stiftung führt.

Aus Frankfurt am Main.

(Uebersicht der vom 1. November 1862 bis 31. October 1863 gegebenen Vorstellungen.)

Aus der vom engeren Ausschusse der Theater-Actien-Gesellschaft gegebenen Uebersicht theilen wir Folgendes mit:

In dem abgelaufenen Theaterjahre fanden 345 Vorstellungen Statt. Davon waren 275 im Abonnement und 70 ausser Abonnement, so dass die Abonnenten — da das Jahres-Abonnement nur 250 Vorstellungen bezeichnet — 25 Vorstellungen mehr erhielten.

Ausserdem wurde während des Fürsten-Congresses als Fest-Vorstellung „Der Barbier von Sevilla" gegeben, unter Mitwirkung der Signora Patti als Rosine und des königlich hannover'schen Hof-Opernsängers Herrn Dr. Gunz als Graf Almaviva.

An den 345 Theaterabenden wurden gegeben: 125 verschiedene Stücke (16 Trauerspiele, 31 Schauspiele, 78 Lustspiele), 40 Opern, 3 Operetten, 20 Singspiele und Possen. Von den Stücken wurden 21 zum ersten Male und 20 neu einstudirt gegeben. Von den Opern wurden 2 zum ersten Male und 3 neu einstudirt gegeben. Von den Operetten wurden 2, von den Singspielen und Gesangspossen 5 zum ersten Male und 3 neu einstudirt gegeben.

Die sämmtlichen Vorstellungen umfassen: 120 Opern (5 von der italiänischen Opern-Gesellschaft des Herrn C. Merelli), 11 Operetten, 66 Singspiele und Possen, 28 Tragödien, 62 Schauspiele, 171 Lustspiele, 19 Ballets.

Im Verzeichnisse der Schauspiele begegnen wir unter Anderem: Bauernfeld 6 Mal (neu: Fata Morgana, 2 Mal), Benedix 19 Mal (neu: Der Störenfried 9 Mal, und Sammelwuth), Birch-Pfeiffer 18 Mal, Brachvogel 1 Mal (Narciss), Freitag 6 Mal, Goethe 5 Mal (Egmont, Faust 2 Mal, Götz von Berlichingen, Iphigenie auf Tauris), Grillparzer 1 Mal (Medea), Gutzkow 2 Mal, Halm 1 Mal, Hersch 4 Mal, Kleist 2 Mal, Kotzebue 1 Mal, Körner 2 Mal, Lessing 1 Mal (Emilia Galotti), G. von Meyern 3 Mal (Heinrich von Schwerin), Mosenthal 2 Mal, Raupach 5 Mal, Redwitz 3 Mal, Schiller 16 Mal (Don Carlos, Die Jungfrau von Orleans 2 Mal, Cabale und Liebe 4 Mal, Das Lied von der Glocke, Maria Stuart 3 Mal, Die Räuber 3 Mal, Wallenstein's Lager, Wilhelm Tell), Shakespeare 6 Mal (Die bezähmte Widerspänstige, Hamlet 2 Mal, Der Kaufmann von Venedig, Richard III., Romeo und Julie), Töpfer 5 Mal, Trauen 5 Mal (neu: Die Lady in Trauer), Zedlitz 2 Mal (Herr und Sclave).

In der Oper: Adam: Der Postillon von Lonjumeau, 5 Mal; Auber: Maurer und Schlosser, 2 Mal; Beethoven: Fidelio, 2 Mal; Bellini: Die Nachtwandlerin, 2 Mal, Norma, 4 Mal, Die Puritaner; Boieldieu: Die weisse Frau, 2 Mal; Donizetti: Der Liebestrank, 5 Mal, Lucia von Lammermoor, Lucrezia Borgia, 2 Mal, Die Regimentstochter, 3 Mal; Fioravanti: Die wandernden Komödianten, 4 Mal; Flotow: Martha, 4 Mal; Gounod: Margarethe (neu), 16 Mal; Halévy: Die Jüdin; Herold: Zampa, 2 Mal; Lortzing: Die beiden Schützen, 2 Mal, Czaar und Zimmermann, Undine, 2 Mal, Der Waffenschmied, 2 Mal; Marschner: Hans Heiling, 2 Mal, Sangeskönig Hiarne (neu), 4 Mal, Templer und Jüdin, 4 Mal; Méhul: Jakob und seine Söhne, 2 Mal; Mendelssohn-Bartholdy: Loreley; Meyerbeer: Dinorah, 3 Mal, Die Hugenotten, 5 Mal, Der Prophet, Robert der Teufel; Mozart: Die Hochzeit des Figaro, 5 Mal, Don Juan, 4 Mal, Die Zauberflöte; Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor, 4 Mal; Offenbach: Orpheus in der Unterwelt, 4 Mal; Rossini: Der Barbier von Sevilla, 4 Mal, Tell, 2 Mal; Verdi: Hernani, Der Troubadour, 4 Mal; Wagner: Tannhäuser; Weber: Der Freischütz, 4 Mal.

In der Operette: Genée: Der Musikfeind (neu), 4 Mal; Offenbach: Fortunio's Lied, 2 Mal, Die Schwätzerin von Saragossa (neu), 5 Mal.

Als Concertisten traten auf Herr Charles Hallé, Pianist aus Manchester, und Herr Heinrich Wolff, Concertmeister des Theaters in Frankfurt.

Von bedeutenden Gästen für die Oper sind zu erwähnen: Fräulein Artôt. Frau Burger-Weber (Sopran) vom Stadttheater zu Mainz (wurde engagirt). Herr Wachtel. Die italiänische Operngesellschaft des Herrn Merelli (unter Leitung des Capellmeisters Herrn Orsini), welche

Fiasco machte. Herr Dr. Gunz vom Hoftheater zu Hannover. Signora Adelina Patti. Herr Baumann (Tenor) vom Hoftheater zu Kassel (wurde engagirt).

Aus Münster.

Am 19. und 20. November feierte der hiesige Musikverein das jährliche Cäcilienfest durch die Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten" und durch ein Künstler-Concert. Die „Jahreszeiten" sind die letzte bedeutendere Composition Haydn's. Den Text dazu lieferte ihm der Baron Gottfried van Swieten zu Wien in einer Bearbeitung des Gedichtes „Die Jahreszeiten" von Thomson. Haydn begann die Composition im Jahre 1799 im 68. Jahre seines Alters; dieselbe wurde am 24. April 1801 unter seiner Direction im fürstlich Schwarzenberg'schen Saale in Wien zum ersten Male aufgeführt. Nach vielen bekannt gebliebenen Aeusserungen Haydn's bereitete ihm der Text manche Schwierigkeiten. Die grosse Uebereinstimmung der Grundstimmung des Gemüthes in allen Theilen des Gedichtes, welche lediglich durch die Darstellung des Lebens in der Natur und das dadurch geweckte Naturgefühl getragen wird, die Anhäufung von Nachahmungen reiner Naturlaute und der nur sparsame Aufschwung des Gemüthes zu einer erhabenen Stimmung widerstreben allerdings einer für die musicalische Production nothwendigen Höhe der Begeisterung. Und dennoch hat der Componist diese durch die Erscheinungen des Naturlebens in den verschiedenen Jahreszeiten geweckten Empfindungen durch eine Schönheit und Macht der Töne zu idealisiren verstanden, welche, wie in keinem seiner übrigen Werke, jugendliche Frische und Kraft mit der Meisterschaft des Alters vereinigt. Darin liegt der Zauber, welcher die „Jahreszeiten" seit ihrem ersten Erscheinen bis auf den heutigen Tag zu einem Lieblingswerke aller derer gemacht hat, welche für die Tonkunst irgend Sinn und Verständniss haben, mögen sonst ihre Richtungen nach dem Alter, der Bildung oder der musicalischen Zeitströmung noch so sehr aus einander gehen. Es war daher eine glückliche Wahl, wenn die Direction des hiesigen Musikvereins das seit dem Jahre 1855 hier nicht gehörte herrliche Werk jetzt wieder zur Aufführung brachte.

Eine Vereinigung seltener Kräfte war für die Ausführung der Solo-Partieen gewonnen. Fräulein Henriette Rohn aus Mannheim, eine Sängerin ersten Ranges, sang die Partie der Hanne. Sie verbindet mit einem sehr schönen, besonders in den hohen Tönen klangvollen und kräftigen Sopran eine seltene Ausbildung für den Ausdruck der verschiedenartigsten Kunstformen, sowohl des erhabenen, als des naiven, sowohl des einfachen und getragenen, als des colorirten Stils. Bewundernswürdig ist die spielende Leichtigkeit und die vollkommene Reinheit, mit welcher ihr die Stimme selbst in den schwierigsten Passagen und Trillern zu Gebote steht. Sie sang ihren Part sehr schön, insbesondere die Arie: „Welche Labung für die Sinne". Nur in Betreff des Vortrages des Märchens in der Spinnstube erlauben wir uns eine geringe Einschränkung. Der naive Ausdruck, welchen diese Romanze erfordert, kann allerdings nur das Product der Kunst sein; die Kunst muss sich jedoch auf ihrem Wege völlig mit der Natur wieder vereinigen und identificiren. Die Sängerin gab das Naive zwar auch in kunstvoller Weise wieder, mehr oder weniger liess jedoch der Ausdruck das Reflectirte oder Beabsichtigte noch erkennen und nahm dadurch einen dem natürlich Einfachen der Romanze und der Intention Haydn's nicht entsprechenden Charakter an. Die Tenor-Partie sang Herr Rudolph Otto, Domsänger aus Berlin. Der überaus edle, feine und zarte Ausdruck, welcher seiner von der klarsten Aussprache an bis zum seelenvollsten Vortrage vollendet ausgebildeten Stimme zu Gebote steht, macht ihn zu einem hervorragenden Oratoriensänger. Diese hohe Ausbildung ersetzt ihm vollständig, was seiner sonst wohltönenden Stimme an Klangfülle fehlen mag. Dieselbe erhält gerade dadurch etwas Sympathisches, wodurch er insbesondere in der Cavatine: „Dem Druck erlieget die Natur", entzückte. Herr Karl Hill, Concertsänger aus Frankfurt am Main, bewährte in der Partie des Simon seinen wohlbegründeten Ruf als eines vorzüglichen Oratoriensängers. Seine frische, klangvolle, kräftige, in allen Lagen gleichmässig wohllautende Bass-Baritonstimme hat durch eine vorzügliche Ausbildung eine besondere Weiche und Biegsamkeit und eine den schwierigsten musicalischen Formen entsprechende Ausdrucksfähigkeit gewonnen. Seine Auffassung ist eine durchaus edle. Es war ein grosser Genuss, diesen ausgezeichneten Sänger insbesondere in den vorzüglich schön vorgetragenen Arien: „Schon eilet froh der Ackersmann", „Seht auf die breiten Wiesen hin", und in der Schluss-Arie: „Erblicke hier, bethörter Mensch", zu hören. Besondere Erwähnung verdient auch der Vortrag der Ensemblestücke, die mit solchem Zusammenklange und solcher Feinheit nicht oft mögen gehört werden. Darunter hervorzuheben ist die Ausführung des Duetts: „Welch ein Glück ist treue Liebe". —Der Chor bestand aus klangvollen Stimmen, im Sopran 53, Alt 42, Tenor 23 und Bass 35. Er sang mit Frische und Kraft, setzte namentlich in den fugirten Sätzen präcise und mit vollen Stimmen ein und bekundete ein richtiges, feines Verständniss durch überall maasshaltende, schön nuancirte Ausführung. Die Tempi entsprachen der Vorschrift des Componisten und dem Charakter der einzelnen Stücke; nur hätten wir das Allegretto des ersten Chors:

„Komm, holder Lenz“, etwas bewegter gewünscht; derselbe würde in Stellen wie: „Weile länger nicht“, runder und weniger eckig geklungen haben. Auch das Orchester verdient im Ganzen Lob; der grössere Theil der Zuhörer dürfte einzelne Unebenheiten nicht bemerkt haben, wesshalb auch wir dieselben, das „*minima non curat praetor*“ auch hier zur Anwendung bringend, verschweigen wollen. Sonach war die Aufführung im Ganzen eine recht gelungene und gebührt unserem feinen und tüchtigen Dirigenten, Herrn Musik-Director O. Grimm, dafür insbesondere der beste Dank. Die grosse Zahl der Zuhörer bethätigte denselben wiederholt durch rauschende Beifallsbezeigungen.

In dem am 20. November folgenden Künstler-Concerte wurde zunächst die feine und duftige Ouverture zu Ruy Blas von Mendelssohn recht schön ausgeführt. Sodann sang Fräulein H. Rohn das Recitativ nebst Arie der Kunigunde aus Spohr's Faust: „Die stille Nacht entweicht“, mit feinem dramatischem Vortrage. Sie bewährte dabei die ausserordentliche Ausbildung ihrer Stimme für die schwierigsten Anforderungen, so wie ihr hervorragendes Talent für dramatischen Gesang. In dem Vortrage der folgenden Ballade von Reinick: „Mondwanderung“, componirt von Neithard, weniger durch ihren musicalischen Gehalt, als durch die musicalisch-dramatische Behandlung des Textes sich kennzeichnend, zeigte Herr K. Hill sein auch für diese Art der Composition ausgebildetes Talent. Der Concertmeister des hiesigen Musikvereins, Herr G. A. Burgheer, trug dann die Sonate *Il trillo del diavolo* für die Violine von G. Tartini vor. Wir hätten im Interesse der grossen, dem Musikvereine zu einem bedeutenden Theile nicht angehörigen Zuhörerzahl die Wahl eines ansprechenderen, dem schönen, seelenvollen Tone und dem ausgezeichneten Vortrage des Herrn Burgheer angemesseneren Werkes gewünscht. Allerdings gewährte das Stück allen Musikern grosses Interesse, und spielte Herr Burgheer dasselbe in gewohnter meisterhafter Weise. Es folgte Beethoven's Adelaide, von Herrn Otto zart und duftig gesungen und von Herrn Musik-Director Grimm in gleicher Weise begleitet, und das von dem Künstler-Kleeblatte reizend vorgetragene Terzett aus Haydn's „Schöpfung“: „In holder Anmuth steh'n“, nebst dem folgenden Chor: „Der Herr ist gross“, schloss den ersten Theil. Der zweite Theil begann mit der Ouverture aus der Zauberflöte. Leider liess das rapide genommene Tempo des Allegro die hohe Schönheit dieses Werkes nicht zu Tage kommen. Das Eigenthümliche, Charakteristische des Fugen-Thema's und seine Durchführung, die mächtige Wirkung der Sforzando's in den verminderten Septimen-Accorden, die Lieblichkeit der folgenden Oboen- und Flöten-Melodie u. s. w. müssen bei solcher Uebertreibung nothwendig untergehen. Die dann folgenden Stücke aus der Zauberflöte: Priestermarsch und Arie (von Herrn Hill gesungen) mit Chor „O Isis“, das Terzett: „Soll ich dich, Theurer“, von Fräulein Rohn, den Herren Otto und Hill, und das Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen“, von Fräulein Rohn und Herrn Hill gesungen, entzückten durch vollendet schönen Vortrag. Es folgte eine Wiederholung des Wein-Chors aus den „Jahreszeiten“ und machte der vortreffliche Vortrag einzelner Lieder und kleinerer Piecen Seitens der auswärtigen Künstler den mit stürmischem Applaus begleiteten Beschluss. ***

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 20. November. Das zweite Gesellschafts-Concert am 17. d. Mts. (s. das Programm in der vor. Nummer) begann mit der Ouverture zur Oper „Joseph“ von Méhul. Die Beziehung des schönen Andante auf den Inhalt der Oper, namentlich auf den Cultus der Israeliten, geht vielen Zuhörern verloren, da die Oper selbst nur sehr selten gegeben, ja, leider fast ganz vom Reperteire verschwunden ist. Dergleichen Musik ist freilich nicht für die überreizten Ohren der Meyerbeer- und Wagner-Anbeter.

Der Chor war wenig beschäftigt: die zwei kleinen aus den bestäubten Choral- und Madrigalheften des XVI. Jahrhunderts ausgegrabenen Gesänge machten keinen Eindruck; auch begreifen wir überhaupt nicht, was solcherlei Antiquitäten-Stückchen, deren Vorkommen in den Programmen der Conservatoire-Concerte in Paris wir Deutschen stets belächeln, in unseren Gürzenich-Concerten sollen, da diese doch wahrlich eine grössere Aufgabe haben, als der Mode, Alles und Jedes, mithin auch die Concert-Programme, mit altem Schnitzwerk zu verbrämen, zu fröhnen. — Ausserdem wirkte der Chor in der Hymne von Mendelssohn mit, deren Sopran-Solo Frau Knöpges-Saart aus Gladbach, ehemalige Schülerin des hiesigen Conservatoriums, recht artig vortrug, wenn auch freilich die Stimme für die grosse Räumlichkeit nicht völlig ausreichte. Vorher hatte sie auch noch die Arie: „Höre, Israel!“ aus dem Elias mit Beifall gesungen.

Von Instrumentalsachen hörten wir eine Phantasie für Violoncell von Piatti, in deren Vortrag Herr Alexander Schmit reichliche Gelegenheit fand, seine Meisterschaft zu zeigen, welche durch die Sicherheit und Reinheit der chromatischen Gänge in Doppelgriffen ganz besonders glänzte. Mit Vergnügen lauschten wir aber auch dem Tone und Ausdruck, den Herr Schmit in die schöne Cantilene der Einleitung und des Thema's zu legen wusste, was doch immer die Seele seines Instrumentes bleibt.

Ferdinand Hiller führte eine neue Composition für Orchester vor, eine Suite von mehreren Sätzen, die er „Morgenmusik“ betitelt hat, wohl mit Erinnerung an seine „Serenade“, das hübsche Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Es ist dies jedenfalls eine eigenthümliche Composition, die vor Allem das grosse Verdienst hat, dass sie keineswegs zur Effectmusik gehört und auch gar nicht dazu gehören will, sondern ihre Wirkung im Reize des klaren und feinen Gewebes sucht und im Geiste, der aus den Mustern, den Dessins dieses Gewebes spricht. Dass diese Zeichnungen überall melodisch schön seien, wollen wir nicht behaupten, noch weniger aber nach einmaligem Hören darüber absprechen. In den drei ersten Sätzen, dem lebhaften Alla Marcia, dem Menuetto, dem Capriccetto und auch in der ersten Hälfte des Andante *quasi* Adagio scheint uns die Erfindung der Motive mit der feinen, wirklich bewundernswerth feinen Arbeit und Instrumentirung gleichen Schritt zu gehen, in den folgenden Sätzen, dem Ghasel und dem Finale, gewinnt da-

gegen die letztere die Oberhand, und das Interessante, das allerdings bis zu Ende fortdauert, wird durch die zu grosse Länge des Ganzen (in sechs Sätzen) beeinträchtigt. Das Publicum nahm die genannten Sätze mit Beifall auf, besonders das Capricestto, welches mit seinem wechselnden $^{2}/_{4}$- und $^{3}/_{4}$-Tact, den man Anfangs für $^{3}/_{4}$-Tact nimmt, unsere Aufmerksamkeit in Schwebe hält, indem seine Motive durch allerliebste, echt launenhafte Wendungen bald uns entschlüpfen, bald wieder neckisch und dreist vor Augen treten, ein originelles Scherzo, ohne alle Aehnlichkeit mit Dagewesenem.

Die zweite Abtheilung des Concertes füllte die über Alles herrliche siebente Sinfonie Beethoven's, durch eine so richtige Auffassung, wie wir sie von dem Geiste und der Pietät des Herrn Dirigenten gewohnt sind, geleitet und von dem wackeren Orchester vortrefflich ausgeführt.

Berlin. Die unvergleichlich reizende Adeline Patti hat eine Reihe glänzender Triumphe gefeiert, obgleich der berliner Enthusiasmus nicht die Siedehitze der wiener Begeisterung erreichte. Fräulein Patti ist auch in der That ein seltenes Gesangs-Phänomen, ihre ganze Erscheinung bezaubernd und hinreissend, voll jugendlicher Frische und Anmuth, ihre Stimme wunderbar schön und rein, die technische Ausbildung vollendet. Wie ein Silberquell strömt ihr Gesang aus voller Brust, die schwierigsten Passagen, minutenlange Triller, Staccato's und Fiorituren wirbelt sie wie die schmetternde Lerche ohne Mühe, ohne jede Anstrengung. Keine Muskel bewegt sich, keine Sehne wird angespannt, wenn sie singt, sie ist die souveraine Herrscherin im Reiche der Töne, eine wirkliche Primadonna von Gottes Gnaden, und dabei macht sie einen fast kindlichen Eindruck, wodurch der Reiz ihres Talentes nur noch gesteigert wird. Sie nahm von Berlin mit einer *Grande Miscellanea* Abschied, worin sie als Rosine im „Barbier von Sevilla", als Nachtwandlerin und als Zerline in Mozart's „Don Juan" auftrat. In letzter Rolle entzückte sie nicht nur unsere fanatischen Italianissimi, sondern auch die Freunde der deutschen Musik durch ihre classische Leistung in Gesang und Spiel. Man kann sich nichts Lieblicheres, Schalkhafteres und Naiveres denken, als das „*Batti, Batti*", von Fräulein Patti gesungen. Dass es dabei an jubelndem Beifalle, mehrfachem Hervorrufe und selbst Orchestertusch nicht fehlte, braucht wohl nicht versichert zu werden. An demselben Abende legte Fräulein Patti nicht nur die glänzendsten Proben ihres Talentes, sondern auch ihres guten Herzens ab. Eine arme Sängerin, welche in der Nachtwandlerin die unbedeutende Rolle der Mutter schnell übernommen hatte, um nicht die Vorstellung zu stören, wurde wegen ihrer allerdings sehr dürftigen Leistung von dem Publicum, das diesen Umstand nicht wissen konnte, verhöhnt und ausgelacht, worüber die reizbare Frau hinter den Coulissen in Krämpfe verfiel. Sobald sie sich erholt hatte, schickte ihr Fräulein Patti einen Fünfzigthalerschein als Balsam mit der Bitte, das kleine Geschenk ihrer Theatertochter anzunehmen.

Seit Kurzem hat sich hier eine „Gesellschaft der Musikfreunde" gebildet, welche sich nach englischer Sitte unter das Patronat des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen, eines bekannten Musikfreundes, und anderer hohen Protectoren gestellt hat. Die Gesellschaft steht unter der Leitung des berühmten Virtuosen Hans von Bülow, der, wie sein Schwiegervater Liszt, ein entschiedener Anhänger der Zukunftsmusik ist. Das erste Concert der Gesellschaft war von der Elite des gebildeten Publicums sehr zahlreich besucht. Zur Aufführung kam die Ouverture zu „Hamlet" von Niels Gade, „Meeresstille und glückliche Fahrt", so wie die neunte Sinfonie von Beethoven und das erste Concert für Clavier und Orchester von Franz Liszt, worin Herr Hans von Bülow die Clavier-Partie übernommen und mit anerkannter Vollendung gespielt hat. Ausserdem betheiligten sich an dem Concerte das Ehren-Mitglied der königlichen Oper, Frau Köster, mehrere vorzügliche Sänger, der Stern'sche Gesangverein und die ausgezeichnete Liebig'sche Capelle. Jedenfalls hat sich die neue Gesellschaft der Musikfreunde durch ihr erstes Concert in vortheilhafter Weise eingeführt.

In Dresden wird nächstens von F. Hiller eine neue Oper: „Der Wahrsager", zur Aufführung kommen. (Wien. Bl.) Diese Nachricht ist ganz irrthümlich. Vielleicht ist von Rousseau's „*Le devin du village*", die Adam Hiller vor hundert Jahren deutsch bearbeitet haben soll, die Rede. Die Redaction.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 49. **KÖLN, 5. December 1863.** **XI. Jahrgang.**

Aus Berlin.

[Die Oper „La Réole" von G. Schmidt.]

(Schluss. S. Nr. 48.)

Nirgends kann aber der gesprochene Dialog nothwendiger sein, als in der Oper „La Réole", denn ohne denselben würde man die Handlung gar nicht verstehen, da man mit ihm es kaum dahin bringt, einiger Maassen daraus klug zu werden. Dem Vernehmen nach sind „für diejenigen Bühnen, denen die Oper mit Recitativen erwünschter wäre", diese durch die Verlagshandlung von Bote & Bock zu beziehen. Nun, wenn wirklich Herr Schmidt sich der recitativischen Composition des Dialogs unterzogen hat, so hat er zweifelsohne seine Mühe verloren, denn keine Bühne wird sich jemals entschliessen, die unendliche Reihe von Recitativen auf meist trivialen, ganz unmusicalischen Text aufzunehmen; das hiesse die Oper unwiderruflich zu Grabe tragen. Wer daran zweifelt, der höre nur die jetzt neben dem Dialog vorhandenen Recitative, die fast ohne Ausnahme lahm und trocken klingen. Es ist aber auch ein verfehltes Verfahren, nach gesprochenem Dialoge ein Musikstück mit Recitativ beginnen zu lassen, wie es hier zuweilen der Fall ist. Das liesse sich höchstens dann rechtfertigen, wenn der Dialog sich plötzlich zu edlerem Schwung erhöbe, etwa so wie Shakespeare Verse auf Prosa eintreten lässt. Allein dem ist hier nicht also.

Den Inhalt des Buches kurz wiederzugeben, ist fast unmöglich; begnügen Sie Sich damit, zu erfahren, dass es nicht nur ein Intriguenstück, sondern noch dazu ein politisches Intriguenstück ist, das zum historischen Hintergrunde nichts Geringeres hat, als den Kampf der Hugenotten und Katholiken (!) und die Ränke der Catharina von Medicis gegen ihren Schwiegersohn, König Heinrich von Navarra, welche sich beide hier in nicht sehr feinen Redensarten über ihre gegenseitige Liebenswürdigkeit ausdrücken. Catharina hat einen Waffenstillstand mit Heinrich auf neutralem Gebiete in Navarra geschlossen, bringt die Festung La Réole, den Hauptplatz der Protestanten in dortiger Gegend, durch Verrath an sich und gedenkt durch eine junge Dame den „wilden Bären oder Bearner", was bei ihr gleichbedeutend ist, nach La Réole zu locken, ihn dort zu fangen und „an der Kette tanzen zu lassen". Diese junge Dame aber, Armande (die Hauptrolle), welche am Hofe der Catharina als Page verkleidet erscheint und von dieser scharfsinnigen Politikerin auch fortwährend für einen Jüngling gehalten wird, der in ihre Tochter Margaretha (Heinrich's Gemahlin) verliebt ist, diese Armande liebt den König Heinrich, wird aber ihrerseits höchst ritterlich und sentimental vom Ritter Rosny, Heinrich's Freund — dem nachherigen Sully! — geliebt, während Heinrich seine Gattin laufen lässt und Armanden nachstellt. Armande erfährt durch Catharina's blindes Vertrauen auf sie, den Pagen, den Anschlag auf La Réole und theilt ihn dem Könige mit. Rosny hat in einer Rotunde, wo ein dreifaches Stelldichein durch allerlei Verwicklungen Statt findet, ebenfalls den Plan erlauscht, hat bewaffnete Macht gesammelt, den Verräther von La Réole bereits gefangen genommen und erscheint zur Rettung Heinrich's. Beide haben schon längst Armande in ihrer Verkleidung erkannt und bewegen sie nun, die Verstellung gegen Catharina fortzusetzen und diese in der Nacht, statt nach La Réole, nach Fleurance, einer Festung der Partei der Guisen und Catharina's, zu führen. Denn Catharina kennt das Land nicht und hat an ihrem ganzen Hofe Keinen, der ihr den rechten Weg zeigen kann!

Ehe dies Statt findet, stürmt Heinrich, der dann endlich einmal in einer heroischen Arie ein sichtbares Zeichen seines Charakters als Held gibt, die Veste Fleurance, Armande führt die Königin dorthin, anstatt nach La Réole, ihre Täuschung wird durch Ritter, die sich in ihre Farben gekleidet haben, vermehrt, bis endlich Heinrich hervor-

tritt, seiner königlichen Schwiegermutter die Augen öffnet und sie zur Unterzeichnung eines Friedens-Tractates zwingt. Nebenbei versöhnt er sich mit seiner Gattin, da ihm Armande entschieden den Korb gegeben, und Armande reicht ihre Hand dem treuen Ritter Rosny.

Sind Sie nun im Klaren, oder meinen Sie, die Geschichte sei Ihnen noch nicht ganz dunkel? Warten Sie nur, bis Sie auch noch die Intriguen zweier Hofdamen der Königin auf der Bühne schauen, deren eine durch verstellte Buhlerei den Neffen des Gouverneurs von La Réole dahin bringt, seinem braven Onkel einen Schlaftrunk einzugeben und ihm den Schlüssel der Festung zu stehlen, bis sie endlich diesen Neffen als Gecken und komische Figur (!) zu sehen bekommen — dann wird's Ihnen sicher vor den Augen flimmern, und Sie werden nicht einmal in den charakteristischen Zug der Catharina von Medicis einstimmen können, die da zuletzt singt:

„Dass Frankreich nicht von Spott erschalle,
Muss lachen ich zum bösen Spiel." (!)

Was sollte nun ein deutscher Componist mit diesem durch und durch französisch gedachten, aber nicht mit der französischen Feinheit und Klarheit der älteren Schule ausgeführten Texte machen? Was für einen Stil sollte er auf den vorherrschenden Conversationston mit den pikanten und frivolen Pointen anwenden? Wo fand er dramatische Situationen, welche zu musicalischer Wirkung, wo fand er Ruhepunkte, welche zum Ausdruck inniger Gefühle Veranlassung boten? Höchstens einen oder zwei, die einer Romanze mit Noth Platz gaben, nirgends aber solche, die zu breiten lyrischen Ergüssen willkommene Gelegenheit geboten hätten. Ein gesunder, derber Humor, wie wir ihn wohl noch zuweilen bei Lortzing finden, der mit den vorgeführten Charakteren in Verwandtschaft steht und aus deutscher Art und Weise entspringt und zu dem wir in den früheren Opern Schmidt's wohl Anlage gefunden haben, musste hier geradezu verpönt werden. So blieb dem Tonsetzer nichts übrig, als sich in den conventionellen musicalischen Phrasen- und Conversations-Stil der französischen Spieloper zu werfen; dies that er, nahm aber leider nicht die classischen Autoren dieser Gattung zu Mustern, nicht einmal den immer noch feinen und geistreichen, niemals platten Auber, sondern die neueren und neuesten Lieferanten, deren Reihe mit Adam und Genossen beginnt.

Freilich strebt Schmidt in den wenigen ernsten Situationen Besseres und Edleres an; aber um zu vollständiger Wirkung zu gelangen, fehlt dann bei aller anzuerkennenden, lobenswerthen Beherrschung der Mittel der eigentlich erwärmende Funke, die höhere poetische Eingebung, die sichere Zeichnung der Charaktere und jenes sympathische Colorit, das in Verbindung mit ihr das Gemüth ergreift und zum Mitgefühl mächtig anregt. Gewandtheit in Behandlung der Formen und musicalische Einsicht kann diese Mängel nicht ersetzen. Wenn einige strenge Kritiker dem Componisten auch selbst diese Eigenschaften weniger als Talent, sondern nur als Routine anrechnen wollen, so gehen sie zu weit. Schmidt hat ohne Zweifel Talent und hat auch was gelernt, wie man zu sagen pflegt, und es ist erfreulich, dass er nicht davon Gebrauch macht, um zu verblüffen und Effect zu machen. Wir wünschen ihm ein Textbuch, welches ihn besser unterstützen möge, als das unverständliche Gewirr uninteressanter Intriguen, das ihm Frau Birch-Pfeiffer unterbreitet hat. Bis jetzt zeigt sich bei ihm das Talent freilich hauptsächlich nur in der Abrundung der Form, in der lobenswerthen Vermeidung alles Uebertriebenen, im richtigen Gefühle für den Ausdruck, der zu der betreffenden Situation im Allgemeinen passt, wenn auch die Ausführung im Einzelnen nicht immer der guten Anlage des Ganzen entspricht, im Maasshalten und in der Behandlung von grösseren Ensemblestücken. Dass ihm aber ein geistreicher oder auch nur eleganter Salonstil gelinge, dazu fehlt es seinen Melodieen an Leichtigkeit und Fluss, und in dieser Beziehung verflacht sich sein Talent allerdings oft zu Routine und musicalischer Phrase, zumal, da man auch oft schöne Instrumentirung vermisst. Dass es bei solchen Arbeiten heutzutage nicht ohne mehr oder weniger bemerkbare Reminiscenzen abgeht, brauchen wir nicht erst zu erwähnen.

Die Ouverture erweckt kein günstiges Vorurtheil für den Componisten; sie ist in der Potpourri-Weise der Franzosen aus mehreren Motiven der Oper lose zusammengefügt. Im ersten Acte ist in der Introduction (Catharina und die Damen des Hofes) die Romanze der Margaretha: „Die Nachtigall sprach", auszuzeichnen, deren Kehrvers der Frauenchor wiederholt; ferner das Ensemblestück in *E-dur*, welches jedoch an Nicolai's „Lustige Weiber" erinnert. — Der zweite Act dürfte unstreitig der beste, jedenfalls der wirksamste sein. Die sentimentale Romanze des Ritters Rosny (Bariton), in welcher er seine Liebe zu Armande in Erinnerung an ihre beiderseitige Kindheit ausspricht, ist, was man dankbar nennt, und wird überall des Erfolges bei dem grossen Publicum sicher sein. Vor diesem Tribunale wird auch das folgende Duett zwischen Armande (Sopran) und Heinrich (Tenor) durch effectvolle Momente gut bestehen, obwohl es den tiefer schauenden Blick des Kenners nicht aushält. Das Finale ist, abgesehen von einigen Recitativen, die nicht eben geschickt gemacht sind, der musicalische Höhepunkt der Oper; es schliesst nach Heinrich's heroischem Aufschwunge mit einem kräftigen Chor: „Heil'ge Freiheit, freier Glaube", der seine

Wirkung nicht verfehlen kann. — Der dritte Act ist in der Musik der schwächste: ein Soldatenlied und ein Duett zwischen Sopran und Bariton (Armande und Rosny) gehen noch eben mit: der letzten Scene aber, in welcher die Königin Catharina gar zu lange gehänselt wird, dürfte auch ein grosses Genie musicalisches Interesse zu verleihen nicht im Stande sein.

Die hiesige Aufführung im königlichen Opernhause war in Bezug auf Ausstattung und Inscenesetzung ganz vorzüglich; nicht so befriedigte Gesang und Spiel der darin beschäftigten Künstler. Die Besetzung war folgende: Catharina von Medicis — Frau Jachmann; Heinrich von Navarra — Herr Woworsky; Margaretha — Fräulein Gericke; de Rosny — Herr Salomon; Armande — Fräulein de Ahna; Françoise — Fräulein Santer; Ussac (der Neffe des Gouverneurs) — Herr Koser u. s. w. Ganz an ihrer Stelle war eigentlich nur Frau Jachmann-Wagner, welche von der Intendantur um Uebernahme der Rolle der Catharina ersucht worden war, weil die königliche Oper keine Sängerin für Mütter und Anstandsdamen hat! Frau Jachmann hatte mehr zu repräsentiren und zu spielen, als zu singen; aber ihre Stimme ist noch klangvoll genug, um auch einer grösseren Gesang-Partie zu genügen.

Die Aufnahme der Oper bei dem berliner Publicum war eine sehr laue. In Kassel soll sich der Beifall bei der zweiten und dritten Vorstellung dem Vernehmen nach bedeutend gesteigert haben. Ob dies hier auch der Fall sein wird, kann ich noch nicht wissen, da der Tenorist Woworsky bald nach der ersten Vorstellung erkrankte und die zweite bis zu meiner Abreise von Berlin nicht Statt gefunden hatte.

Die Hof-Festlichkeiten im XIV. und XV. Jahrhundert.

Wenn die Musik in der Spectakel-Oper und dem Ballet in unseren Tagen nach und nach immer weniger die Hauptsache wird und fast nur zur Begleitung der Wunderwerke von Decoration und Maschinerie dienen muss, so scheint sie in einem Kreislaufe nach rückwärts begriffen, denn es haben schon vor Jahrhunderten theatralische Vorstellungen Statt gefunden, bei denen Festzüge mit allerlei Hokuspokus und Decorations- und Maschinenwerk den heutigen Meistern der Scene noch etwas zu rathen aufgeben könnten.

Als Curiosum der Art berichtet uns Reichard's Theater-Kalender von 1761, dass bei einem Feste der Vermählung des Herzogs Karl von Burgund mit Margaretha von York, Schwester des Königs von England, im Jahre 1468 ein Wallfisch in den Saal kam, der sechszig Fuss in der Länge und eine verhältnissmässige Höhe hatte. Er wurde von zwei Riesen unter dem Schalle der Trompeten herbeigeführt. Nachdem er verschiedene Wendungen in dem Saale und alle die Bewegungen, die einem Wallfische eigen sind, gemacht hatte, blieb er vor dem Herzoge von Burgund stehen, riss seinen weiten Rachen auf, und zwei Sirenen sprangen heraus, die einen Gesang anstimmten. Nun stiegen noch zwölf Ritter hervor. In dem Bauche des Wallfisches wurde die Trommel geschlagen, und die Sirenen und Ritter tanzten danach. Endlich rauften sich die Ritter unter einander, und Alles begab sich wieder auf die Stimme der Riesen in diesen ausserordentlichen Fisch hinein, der auf eben die Art, wie er gekommen war, zurückgebracht wurde.

Aus den Memoiren von Olivier de la Marche wird eben da angeführt:

„Adolf von Cleve gab ein glänzendes Fest mit folgenden Schauspielen. In einem unermesslichen Saale waren grosse Tafeln oder vielmehr geräumige Bühnen aufgestellt. Auf der einen stand ein Schiff mit ausgespannten Segeln, worin sich ein Ritter befand, der vom Kopfe bis zu den Füssen gewaffnet war; vor ihm sah man einen Schwan von Silber mit einem goldenen Halsbande, woran eine lange Kette befestigt war. Es schien, als zöge er das Schiff. Nicht weit davon erhob sich ein Schloss, welches von einem Flusse umgeben war, auf dem ein Falke schwamm. Alle diese verschiedenen Gegenstände hatten auf ein Stück der älteren Geschichte des Hauses Cleve Beziehung. Man erzählt, dass ehemals ein Schwan, der über den Rhein geschwommen kam, auf eine wunderbare Art einen berühmten Ritter an das Schloss Cleve gebracht. Er heirathete nachher die Prinzessin des Landes und wurde der Stammvater dieses Hauses. (Lohengrin.)

„Bei dem Feste, das Philipp der Gute, Herzog von Burgund, 1453 gab, wurden die Anwesenden durch prächtige Zwischenspiele unterhalten. Auf der einen Tafel sah man eine Kirche, die mit Sängern angefüllt war, und ein Glockenspiel stimmte in ihren Gesang. Auf der anderen schüttete ein nacktes Kind von der Spitze eines Felsens Rosenwasser herunter. Auf der dritten war ein Schiff mit allem Zubehör, voller Waaren und Seeleute.

„Die vierte zeigte eine grosse und prächtige Fontaine mit Zierathen von Glas und Blei, die sehr künstlich gearbeitet waren. Sie war mit kleinen Büschen, Blumen, Rasen und Steinen von allen Arten bedeckt. In der Mitte war der heilige Andreas mit seinem Kreuze vor sich. Aus dem einen Ende desselben floss eine Quelle hervor, die sich in der Wiese verlor.

„Auf der fünften stand eine ausserordentlich grosse Pastete, welche 28 Leute, die Instrumente spielten, in sich

fasste. In einiger Entfernung davon war ein Schloss mit Thürmen auf den Seiten. Auf dem einen sah man die berühmte Melusine in Gestalt einer Schlange. Unten an diesen Thürmen standen zwei Fontainen, woraus Orangenwasser sprang, das die Schlossgräben füllte. Nahe dabei ging eine Mühle. Oben darauf sass eine Elster, und allerlei Leute schossen mit Pfeilen danach. Es sollte zeigen, dass die Jagd dieses Vogels dem Volke erlaubt sei. Man hatte auf einem Weinberge Fässer vorgestellt. Das eine gab einen süssen, das andere einen bittern Trank, und die darauf sitzenden Figuren hielten eine Schrift in der Hand, deren Inhalt folgender war: *Qui en veut, cy en prenne.*

„Sonst sah man auch noch eine Wüste, in deren Mitte ein Tiger mit einer Schlange kämpfte; einen Wilden, der auf einem Kameel sass, das sich bewegte und fortging; einen Bauer, der mit einer Ruthe auf ein Gebüsch klopfte und eine Menge kleiner Vögel herausjagte; einen Ritter und seine Dame, die in einem Garten an einer Tafel sassen, der mit einer Rosenhecke umgeben war; einen Narren, der auf einem Bären hing und über Berge und Thäler ritt, die mit Schnee bedeckt waren; einen See, um welchen Städte und Schlösser lagen. Hier stand ein Wald von indianischen Bäumen mit allerhand Thieren angefüllt, die zu leben schienen; dort war ein Löwe an einen Baum gebunden, und ein Mann hetzte einen Hund auf ihn. Etwas weiter erblickte man einen Kaufmann, der durch ein Dorf zog; er war von Bauern umgeben, die seine Waaren durchsuchten.

„Anstatt eines Buffets, das der Gewohnheit nach mit goldenen und silbernen Gefässen beladen sein sollte, sah man eine nackte Frau, aus deren rechter Brust Wein quoll. Nicht weit davon war ein lebendiger Löwe, der an eine Säule geschlossen war, welche die Inschrift führte: *Ne touchez à ma Dame.*

„Sobald man sich zur Tafel gesetzt hatte, sangen verschiedene Personen in der Kirche des Zwischenspiels Arien, und ein Schäfer stieg aus der Pastete, um mit seiner Flöte dazu zu spielen. Kurz darauf kam ein prächtig aufgezäumtes Pferd durch die Hauptthür des Saales rückwärts herein. Es trug Leute, die mit dem Rücken gegen einander sassen und maskirt waren. Sie stiessen in ihre Trompeten, und nun spielte man Orgel und andere Instrumente. Hierauf erschien ein Ungeheuer, das von einem wilden Schweine getragen wurde. Auf dem Kopfe dieses Monstrums stand ein Mensch, der verschiedene Wendungen machte, worauf ein Marsch gespielt wurde, welcher die Ankunft Jason's verkündigte. Man stellte seinen Kampf mit den Ochsen vor, die das güldene Vliess hüteten. Er griff sie mit der Lanze in der Hand an und schläferte sie zuletzt mit dem magischen Wasser ein, das ihm Medea gegeben hatte. So zähmte er diese fürchterlichen Thiere, die aus ihren Nasenlöchern Feuer bliesen.

„Diesem Auftritte folgte ein anderer. Auf einem weissen Hirsche, der ein goldenes Geweihe trug, sass ein schöner Knabe. Er sang eine Arie, die, wie es schien, der Hirsch accompagnirte. Jeder Auftritt war mit Musik vermischt, die entweder in der Kirche oder in der Pastete ausgeführt wurde. Jason erschien wieder von einer grossen Schlange verfolgt. Er konnte sie mit dem Degen und Wurfspiesse nicht überwinden; endlich hielt er ihr den wundervollen Ring der Medea vor. Das Ungeheuer fiel, und er hieb ihm den Kopf ab und brach ihm die Zähne aus.

„Einen Augenblick hernach kam ein Drache, der Feuer spie und mit der grössten Geschwindigkeit durch den Saal fuhr. Kaum war er den Augen entschwunden, so sah man einen Reiher in der Luft, der von einem Falken verfolgt und gefangen wurde.

„Nun trat Jason zum dritten Male auf. Er sass auf einem Wagen, der mit den Ochsen bespannt war, die er durch das Wasser der Medea bezähmt hatte. Er liess sie ackern und säete die Zähne der Schlange. Gleich kamen bewaffnete Männer hervor, die sich eine Schlacht lieferten, worin sie alle getödtet wurden."

Im Jahre 1378 wurde zu Nangis bei einem Feste Karl's V. die Eroberung von Troja aufgeführt (*Les Troyens*), und 1388 in Mailand bei der Vermählung des Herzogs Galeazzo Sforza mit Isabella von Aragonien ein musicalisch-theatralisches Festspiel, bei welchem alle Braten und Gerichte, die den Neuvermählten vorgesetzt wurden, durch besondere Festzüge eingebracht und nachher auf die Anfangs leere Tafel gesetzt wurden, an welcher die Herrschaften sassen.

Jason eröffnete die Scene mit den Argonauten, welche mit einer drohenden Miene umherschritten, das berühmte goldene Vliess bei sich führend, welches sie auf der Tafel als ein Geschenk zurückliessen, nachdem sie ein Ballet getanzt hatten, das ihre Bewunderung einer so schönen Prinzessin und des ihres Besitzes so würdigen Prinzen ausdrückte. Hierauf erschien Mercur, welchem drei Quadrillen von Tänzern nachfolgten, und sang eine Art von Recitativ, worin die Erzählung seiner Begebenheit mit dem Apollo, damaligem Hirten des Königs Admet in Thessalien, und der Klugheit enthalten war, mit welcher er diesem das schönste und fetteste Kalb von der ganzen Herde wegstahl, welches er den Neuvermählten zum Geschenke darbot. Nach dem Mercur erschien Diana, als Jägerin geschmückt und von ihren Nymphen begleitet, welche unter dem Klange von Wald-Instrumenten auf einer vergoldeten und mit Laub bedeckten Tragbahre einen sehr

schönen Hirsch trugen. Indem ihn die Göttin dem Brautpaare zum Geschenke anbot, sagte sie singend, dass dieser Hirsch der in diese Gestalt verwandelte unvorsichtige Aktäon sei, welcher sich aber in seinem Unglücke noch glücklich zu preisen habe, dass er, nachdem er aufgehört, zu leben, für würdig gehalten werde, einer so weisen und liebenswürdigen Braut dargeboten zu werden. Kaum hatte sich Diana entfernt, als das ganze Orchester still schwieg, um den süssen Tönen einer Lyra Raum zu machen, welche unter den Fingern des Orpheus die Herzen der Zuhörer mit Bewunderung und Freude erfüllte. „Ich beklagte", sagte der thracische Sänger, indem er mitten in die Versammlung trat, „auf den Spitzen des Appennins den zu frühen Tod meiner Eurydice. Das Gerücht benachrichtigte mich von der glücklichen Vereinigung zweier Geliebten, die so würdig sind, für einander zu leben, und mein Herz, das sich seiner vergangenen Freuden erinnerte, hat bei dieser Gelegenheit zum ersten Male wieder ein Vergnügen gefühlt. Meine Gesänge haben sich verändert, wie mein Geist sich verändert hat. Ich habe Freude über alle Wesen ausgegossen. Eine Herde von Vögeln hörte mir zu; ich konnte sie ohne den mindesten Widerstand fangen, und ich biete sie der liebenswürdigsten Prinzessin auf der Welt, seit Eurydice nicht mehr unter den Lebenden ist, zum Geschenke dar." — Dieser Gesang wurde unversehens durch rauschende Töne unterbrochen: Atalanta und Theseus erschienen auf der Scene, von verschiedenen Jägertruppen begleitet, welche mit lebhaften und glänzenden Tänzen eine grosse Jagd vorstellten, die mit der Erlegung des grossen caledonischen Ebers endigte, welcher unter wiederholten Triumph-Balletten dem jungen Bräutigam ebenfalls zum Geschenke dargebracht wurde.

Der zweite Theil des Festes enthielt ein Schauspiel, welches nicht weniger sonderbar war. Von der einen Seite erschien Iris auf einem Wagen, von prächtigen und mannigfaltig gemalten Pfauen gezogen und von einem Chor mit leichtem, durchsichtigen Schleier bedeckter Nymphen begleitet, welche silberne Becken trugen, die voll der erwähnten Vögel waren. Von der anderen Seite sah man Hebe, die Göttin der Jugend, die in kostbaren Flaschen den Nektar brachte, welchen sie den Göttern des Olymps einschenkt; ein Chor von arkadischen Schäfern, mit allerlei Hülsenfrüchten beladen, nebst der Pomona und dem Vertumnus, welche die wohlschmeckendsten Früchte vertheilten, begleitete sie. Damit einer solchen Pracht nichts fehle, öffnete sich endlich der Fussboden, aus welchem der Schatten des Apicius hervorkam und singend anzeigte, er sei aus der Unterwelt heraufgestiegen, um die Speisen zu würzen und das Gastmahl zu verschönern; er wolle den Neuvermählten die von ihm erfundenen Leckerbissen zu kosten geben, wodurch er in den vergangenen Zeiten den Ruhm des feinsten und üppigsten Römers erworben habe. Die Geschenke endigten mit einem grossen Tanze der See- und aller lombardischen Flussgötter, welche die ausgesuchtesten Fische trugen und bei der Darreichung derselben sinnreiche Tänze von verschiedenen Charakteren ausführten.

Aus Wien.

Den 25. November 1863.

Unsere Sing-Akademie, welche im abgelaufenen Vereinsjahre durch das Ableben ihres Gründers und Chormeisters Herrn Ferdinand Stegmayer einen herben Verlust erlitt, eröffnete die heurige Saison unter ihrem neuen Chormeister, Herrn Johannes Brahms, am 15. d. Mts. mit einem Concerte im grossen k. k. Redoutensaale. Der Saal war überfüllt, und waren fast alle Musikgrössen anwesend, um dem ersten öffentlichen Auftreten des jungen Dirigenten beizuwohnen, der als Tondichter sich eines sehr guten Rufes erfreut, desshalb aber von einer Seite hier als Dirigent mit den Blicken des Neides begrüsst wurde.

Das Concert begann mit Bach's Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss", worin die Soli der Frau Wilt, dann den Herren Dalfy, k. k. Hof-Opernsänger, und Panzer, k. k. Hof-Capellsänger, zugetheilt waren. Frau Wilt und Herr Panzer waren, wie immer, vorzüglich und bewährten ihren Ruf als Oratoriensänger. Erstere trug die Arie mit Oboe-Begleitung bewundernswürdig schön vor. Leider mussten wir bemerken, dass Herrn Panzer's Stimme anfängt, vom Zahn der Zeit angegriffen und hin und wieder etwas unsicher zu werden. Herr Dalfy war seiner Aufgabe nicht ganz gewachsen und vermochte nicht in dem einzigen Stücke, in dem der Tenor hervortreten kann, in der — freilich sehr undankbaren — Arie zu genügen. Die Chöre waren meisterhaft und zeugten wieder von dem Fleisse der Mitglieder, von der Begeisterung und dem Durchdrungensein für das Grosse der classischen Musik. Als zweite Nummer folgte Beethoven's „Opfergesang", in welchem das Sopran-Solo von Frau Ferrari-Kuh mit ausgezeichnet schöner Stimme gesungen wurde. Mehr können wir darüber nicht sagen. Dem folgten drei Volkslieder für gemischten Chor. Die Aufführung dieser überaus reizenden Lieder war tadellos und erregte einen solchen Beifallssturm, dass noch ein viertes vorgeführt wurde. Ein hier gefeierter alter Musiker sagte: „Ja, Chöre muss man halt von unserer Sing-Akademie hören, wenn

man sie schön hören will.“ — Am wenigsten befriedigte uns die Aufführung von Schumann's „Requiem für Mignon“. Hier schien die zarte, poetische Seite zu wenig berücksichtigt, dagegen wurden die Effectstellen hervorgehoben.

Wir begrüssen Herrn Brahms mit grosser Freude an der Spitze eines so hervorragenden Instituts und können seinem ersten Auftreten in Wien als Dirigent nur volles Lob angedeihen lassen. Er dirigirte mit Ruhe und grosser Umsicht. Diesem strebsamen jungen Componisten, dem ein seltenes musicalisches Wissen zu Gebote steht, dürfte es vielleicht gelingen, den noch immer unvergesslichen Nicolai als Capellmeister einst zu ersetzen. — Der Sing-Akademie aber dürfen wir Glück wünschen, einen so trefflichen Führer gefunden zu haben. Wer die Schwierigkeiten kennt, mit welchen dieses Kunst-Institut hier zu kämpfen hat, um alle Intriguen und Cabalen zu besiegen, der muss den Muth und die Ausdauer bewundern, mit welchen die Mitglieder ausharren in der Anstrebung des gesteckten edlen Zieles. R.

Drittes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn **Ferdinand Hiller**,

Dinstag, den 1. December 1863.

Das dritte Concert war, wie gewöhnlich, der Aufführung eines Oratoriums, das den ganzen Abend ausfüllte, geweiht; die Wahl fiel auf Händel's „Messias“, der hier lange nicht gehört war. Ihm werden im Laufe des Winters noch ein anderes grosses Oratorium und zum Schlusse J. S. Bach's „Matthäus-Passion“ folgen.

Der „Messias“ wurde dieses Mal beinahe vollständig gegeben; es blieben im ersten Theile nur eine Arie und ein Chor (Nr. 6 und 7), im zweiten Theile ein Recitativ, der Chor: „Lobsinget dem ewigen Sohn“, und die Alt-Arie: „Du fuhrst in die Höh'“ (Nr. 33—35), und im dritten Theile ein Recitativ, das Duett zwischen Alt und Tenor, der Chor: „Drum Dank Dir, Gott!“ und die Arie: „Ist Gott für uns“ (Nr. 48—51) — also mit Abzug der zwei kurzen Recitative nur acht Nummern von zweiundfünfzig weg. Und doch währte das Concert von $6\frac{1}{2}$ bis nach 10 Uhr.

Eine Verkürzung ist gerade bei diesem Werke Händel's, trotzdem, dass es sein herrlichstes ist, nothwendiger, als bei anderen Oratorien desselben Meisters, weil im „Messias“ das dramatische Element so gut wie gar nicht vorhanden ist und auch das epische nur in wenigen Stellen hervortritt; vorherrschend bleibt das lyrische, der Ausdruck der Empfindungen und Gefühle der christlichen Menschheit über die Erscheinung des Heilandes auf Erden, seinen Opfertod, die Ausbreitung des Evangeliums, die Erlösung und das ewige Leben. Es ist keine belebte oder wechselnde Handlung da, nur ein unendlicher Reichthum von Andacht, Glauben, Trost und Hoffnung.

In diesem Charakter des Werkes liegt der Grund, weshalb bei aller Vortrefflichkeit der Composition dennoch eine gewisse Eintönigkeit ihre abspannende Kraft übt. Das menschliche Gemüth hält eine zu lange andauernde Spannung seiner höchsten und erhabensten Gefühle nach einer und derselben Richtung hin, namentlich durch die Aufregung der Musik und ihre nicht zu läugnende Wirkung auf die Nerven, nicht aus. Händel's „Messias“ steht wie ein Dom von tönendem Erz seit länger als einem Jahrhundert da, und er wird unter den Stürmen der Zeit nie verwittern. Aber verweile einmal tagelang in den gothischen Hallen des erhabensten Baustils, und du wirst dich nach blauem Himmel und Waldesgrün sehnen.

Die Ausführung am Dinstag war eine jedenfalls würdige, wenngleich sie nicht durchweg den Stempel der Vollendung trug. Wie wäre aber auch die Vollendung zu erreichen, welche dem Ideale entspräche, das sich der Verstand nach dem über alle Vocalwerke der Tonkunst emporragenden wunderbaren Werthe der Composition bildet? — Wenn im zweiten Concerte der Chor wenig beschäftigt war, so bot er uns im dritten reichlichen Ersatz. Zwar in den zwei ersten Nummern, ja, auch noch in dem herrlichen: „Denn es ist uns ein Kind geboren“ (dessen Tempo wir etwas lebhafter gewünscht hätten, weil die freudige Erhebung, die sich in der Coloratur ausdrückt, gewisser Maassen durch das langsamere Tempo gehemmt wird, während ein bewegteres den rhythmisch kräftigen Stellen doch keinen Abbruch thut), also in seinen drei ersten Nummern hat der Chor noch etwas gezögert, die gehörige Kraft und Präcision zu entfalten — allein mit dem „Ehre sei Gott in der Höhe!“ begann er sich auf die Stufe zu erheben, die zu begeistertem, wir möchten sagen: plastischem Hinstellen der grossen Tongebilde führt, und auf dieser Höhe hat er sich dann in sämmtlichen Nummern des zweiten Theiles gehalten, namentlich in dem Chor: „Wahrlich, Er trug unsre Qual!“ und der darauf folgenden Fuge: „Durch Seine Wunden sind wir geheilet“, in dem: „Hoch thut euch auf“, und in dem Preisgesange des „Halleluja“. Auch der Schlusschor des Werkes wurde vom Largo an bis zu dem Ende des fugirten „Amen“ mit einer breiten Tonfülle, Kraft und Frische gesungen, als gelte es, wieder von vorn anzufangen.

Gar sehr wurde der Eindruck der Chöre durch die Mitwirkung der Orgel erhöht, für welche F. Hiller eine besondere Stimme im Geiste Händel's geschrieben, deren Ausführung F. Weber übernommen hatte. Auch bei mehreren Recitativen und Sologesängen waren sanfte Orgelstimmen auf sinnige Weise mit der Melodie verwebt.

Das Solo-Quartett war durch Frau Rudersdorf aus London, Fräulein Schreck aus Bonn, Herrn Göbbels aus Aachen und Herrn Hill aus Frankfurt am Main besetzt.

Frau Rudersdorf hat dem grossen Rufe, dessen sie namentlich als Oratorien-Sängerin seit Jahren in England geniesst, durch ihre Leistungen im „Messias“ vollkommen entsprochen. Ihre helle und starke Sopranstimme hat gegen früher sogar noch an Tonfülle und Rundung gewonnen, und die Behandlung derselben zeigt in technischer Hinsicht eine bis zur Meisterschaft gesteigerte künstlerische Bildung, vermöge deren das Organ sich nirgends widerspänstig zeigt und der verschiedenartigsten Tonfärbungen fähig wird. Die Reinheit der Intonation, die Deutlichkeit und Glätte der Coloratur, die Correctheit des Trillers und der Mordente und Vorschläge, gegen welche wir auch bei Händel, wenn sie so ausgeführt werden, nichts zu

erinnern haben, sind Eigenschaften und Zierden ihres Gesanges, die über allen Tadel erhaben sind. Die Krone ihrer Vorträge waren die Recitative und Arioso's der Passion: „Die Schmach bricht ihm sein Herz“, bis an: „Doch du liessest ihn im Grabe nicht“, und im letzten Theile die Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“. Je höher aber eine so ausgezeichnete Künstlerin steht, desto leichter tritt ihr die Verführung nahe, von der Ausdrucksfähigkeit ihrer Stimme und der technischen Beherrschung derselben zuweilen einen Gebrauch zu machen, der an eine Art von Virtuosität im Vortrage streift, welcher dem Geiste der Händel'schen Musik nicht angemessen ist, wenigstens in Deutschland nicht gutgeheissen wird. Es sind dies namentlich die scharfen Contraste zwischen dem Pianissimo und dem Forte, zumal wenn sie auch da angewandt werden, wo sie durch nichts motivirt sind, weder durch den Text, noch durch die musicalische Phrase. Dahin gehören z. B. die schroffen Gegensätze zwischen: „Und der Engel sprach“, und: „Fürchtet euch nicht!“ zwischen „Der Heiland“ und „Der Gesalbte“, zwischen „Wer kennet“ und „solche Qualen“. Wir gehören wahrlich nicht zu denen, welche jene langweilige Eintönigkeit des oratorischen Vortrages preisen, die man wohl zuweilen in Deutschland hört; aber *est modus in rebus*, es gibt ein Maass in allen Dingen, sagt schon der alte Kritiker Horaz, und eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, welche durch jene Contrastir-Manier der neuesten Schule der Italiäner erzielt wird — vor ihrer alten Schule unseren tiefsten Respect! —, werden wir nie schön finden, wenn auch ganz England sie bewunderte. Auch haben wir Derartiges nie bei den grossen Sängerinnen der Sopran-Partie des „Messias“, bei Jenny Lind, bei Clara Novello gehört: warum wollte Frau Rudersdorf nicht auch hierin ihnen gleichen?

Fräulein Schreck dürfte im Vortrage der Alt-Partie, besonders der Arie in *Es-dur*: „Er ward verschmähet“, nicht leicht von einer anderen Sängerin übertroffen werden. Ihre Stimme hat gerade in den Mitteltönen den egalen, vollen Klang, der zu den Händel'schen Alt-Solo's erfordert wird, und ihr durchweg edler Ausdruck, der bei seiner Einfachheit keineswegs der Wärme entbehrt, hat etwas Ungemein Anziehendes und Wohlthuendes. Herr Göbbels hatte die Tenor-Partie, da Herrn Borchers vom Hoftheater zu Wiesbaden der Urlaub versagt wurde, erst ein paar Tage vor der Aufführung übernommen; er sang das Recitativ und die erste Arie recht gut; dem heroischen Charakter der Arie in *A-moll*: „Du zerschlägst sie“, konnten freilich weder seine Stimmmittel, die mehr zu lyrischem Ausdrucke geeignet sind, noch seine technische Ausbildung genügen. Die Bass-Solo's sang Herr Hill aus Frankfurt, dessen immer mehr sich vervollkommnende Leistungen wir schon öfter in diesen Blättern besprochen haben. Am Dinstag war sein Vortrag aller Recitative, wie der Arien: „Das Volk, das im Dunkeln“, und: „Sie schallt, die Posaune“, ganz vortrefflich, wie alles, wobei es auf vollen, schönen Ton, richtige Declamation und Ausdruck ankommt. Die Händel'sche Coloratur, wie sie z. B. auch in der Arie: „Was toben die Heiden“, erscheint, auf vollendete Weise wiederzugeben, ist freilich eine Aufgabe, die fast von allen Bassisten nur durch Annäherung gelöst werden kann.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Cleve. Der hiesige allgemeine Musikverein hat unter der geschickten Leitung des Herrn Musik-Directors Fiedler das erste Winter-Abonnements-Concert am 24. November gegeben. Es wurden aufgeführt: Beethoven's Sinfonie Nr. II. in *D-dur*, aus Marschner's „Templer und Jüdin“ die Ouverture, Scene und Duett mit Chor und die Introduction zum dritten Act, und zum Schlusse Beethoven's Ouverture in *C*, Op. 124. Das Orchester hat durch Zuziehung des Musikcorps des jetzt hier garnisonirenden Jäger-Bataillons gewonnen.

Weimar. Am 11. November, dem Schiller-Tage, erschien auf der hiesigen Bühne zum ersten Male in vollständiger und zusammenhängender Darstellung der ganze Wallenstein: Das Lager Vormittags von 11 bis 12 Uhr, die Piccolomini von 2 bis halb 5 Uhr Nachmittags, Wallenstein's Tod von 6 bis halb 10 Uhr Abends — ein voller Tag, wie in den olympischen oder in den oberammergauer Spielen, der Dicht- und Schauspielkunst gewidmet! Das Haus war so gefüllt, dass das Orchester geräumt werden musste, der Grossherzog vom Anfange bis zum Ende der Darstellung, die Frau Grossherzogin am Abende anwesend; aus der Nachbarschaft, namentlich aus Jena und Erfurt, zahlreicher Zuzug, so dass die Stadt selbst festlich bewegt und erregt erschien. Der Erfolg war ein überaus glänzender: gewaltig traten die kolossalen Dimensionen des grössten unserer Dramen, die wunderbare Architektur des Stückes hervor, gleichsam als würde dasselbe zum ersten Male überhaupt gegeben. Einer der hiesigen Künstler verglich den Eindruck mit dem eines Altarbildes, das, bisher immer nur in einem oder dem anderen Flügel gesehen, nun in seiner ganzen dreitheiligen Composition dastünde, und so erst zu rechtem Verständnisse, zu voller Wirkung gelangte. Die hingebende Begeisterung aller Mitwirkenden verdient die höchste Anerkennung, ihre Leistungen hohes Lob. Der Tag wird in der Geschichte der weimarischen Bühne mit Ehren genannt werden und im Gedächtnisse bleiben, wie er sich denn unstreitig auch auf dem gesammten deutschen Theater wiederholen wird. (?)

Leipzig. Der Componist der Oper „Der Abt von St. Gallen“, F. Herther (Dr. Hermann Günther), hat, wie die „Deutsche Bühne“ berichtet, die Aenderung getroffen, dass Bühnen, welche aus besonderer Rücksicht den Titel: „Der Abt von St. Gallen“, nicht benutzen dürfen, dafür den Titel „Die drei Räthsel“ nehmen können. Auch ist die Handlung nach England verlegt worden.

(Briefe von Beethoven.) Die Allg. Musical. Zeitung in Leipzig veröffentlicht einige bisher ungedruckte Briefe von Beethoven, welche der Redaction von Herrn G. Nottebohm in Wien mitgetheilt worden sind. Der erste (in Nr. 40), an die Firma Peters in Leipzig, fand sich mit Beethoven's Unterschrift auch in Peters' *Bureau de Musique* vor und ist nach diesem Exemplare abgedruckt. Der Brief ist vom 5. Juni 1822 aus Wien, also aus dem letzten Quinquennium des Meisters, und der Inhalt dreht sich nur um Geschäftssachen, indem Beethoven dem leipziger Verleger eine Menge von Compositionen anbietet, an 16 bis 20, darunter die grosse Messe zu 1000 Fl., die Variationen über einen Walzer („es sind viele“ — schreibt er) zu 30 Ducaten, einen Marsch für grosses Orchester zum Trauerspiel Tarpeja (?) u. s. w. u. s. w. und eine Gesammt-Ausgabe seiner Werke, bei welcher er zu jeder Gattung ein neues Werk zu liefern verspricht, in 1½ bis 2 Jahren zu vollenden, für 10,000 Fl. Man sieht, der Brief fällt in die Periode der Speculationen, die Beethoven oft ganz für sich allein, ohne Wissen seiner nächsten Umgebungen machte. Er sagt freilich am Schlusse: „Kein

Handelsmann bin ich, und ich wünschte eher, es wäre in diesem Stücke anders, jedoch ist (es) die Concurrenz, welche mich, da es einmal nicht anders sein kann, hierin leitet und bestimmt. Ich bitte Sie um Verschwiegenheit" u. s. w.

Ein zweiter Brief in Nr. 42 aus Baden vom 16. September 1821 an Tobias Haslinger in Wien ist rein humoristisch und enthält einen ungedruckten dreistimmigen Canon auf: „O Tobias Dominus Haslinger o! o!"

An Marschner's Geburtshause in Zittau ist seit dem 19. October eine Marmortafel mit der Inschrift angebracht: „In diesem Hause wurde Dr. Heinrich Marschner am 16. August 1795 geboren."

Hersch' „Lorelei" wurde bereits parodirt und wird unter dem Titel „Lore Lips" an Meysel's Theater in Berlin zur Aufführung vorbereitet.

München. Die Operette „Der Vetter auf Besuch" von Krempelsetzer, welche im hiesigen Hoftheater zum ersten Male gegeben wurde, ist mit Beifall aufgenommen worden, der namentlich den mit Geschick eingeflochtenen Volksliedern galt. Der Componist, ein Schüler Franz Lachner's, zeigt Talent im Fache des populären Liederspiels. Der frischen Musik hält freilich das Uninteressante des Textes nicht das Gleichgewicht. Ein Müller geht ins Wirthshaus und lässt sein junges Weib und ein schönes Bäschen zu Hause, zu denen ein junger Vetter, Gerichtsferien haltend, auf Besuch ankommt. Der heimgekehrte Müller vermuthet statt des Bräutigams des Bäschens einen Verehrer seiner Frau. Mit einem Knüttel schlägt der Erzürnte auf das Bett des Vetters, aus dem dieser so eben entflohen, und trifft einen — Milchhafen. Als Mörder zerknirscht am Boden liegend, wird der Müller durch seine Nachbarn aus dem Wahn gebracht, die den durchs Fenster entsprungenen Vetter für einen Dieb halten und ihn in die Mühle einliefern.

Der Custos der musicalischen Abtheilung der königlichen Bibliothek in München, Dr. Julius Jos. Maier, einer der vorzüglichsten Kenner der älteren Musik, hat von Alessandro Scarlatti zwei werthvolle Partitur-Manuscripte in der königlichen Bibliothek zu Berlin und in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris gefunden, nämlich die Oper „*La Griselda*", Text von Apostolo Zeno, welche im Januar 1721 im *Teatro Capranica* in Rom zuerst gegeben worden ist, und die komische Oper „*Laodicea e Berenice*" vom Jahre 1701, welche beide oftmalige Aufführungen erlebt haben. Aus der „*Griselda*" hat der gelehrte Forscher ein musicalisch sehr interessantes Terzett und Quartett für weibliche Stimmen und aus der „*Laodicea e Berenice*" eine komische Scene für Sopran und Bass ausgezogen, die Begleitung des Pianoforte an Stelle der Original-Instrumentation gesetzt und durch Herrn A. v. Wolzogen einen deutschen Text dem italiänischen unterlegen lassen. In dem der „*Griselda*" zu Grunde liegenden Textbuche finden sich an Stelle des Terzetts und Quartetts Arien, mithin sind die beiden Ensemblestücke selbständige Einlagen Scarlatti's. Beide Werke werden bei Schlesinger in Berlin im Stich erscheinen.

Musik-Director Lampert, der musicalische Freund und vertraute Mitarbeiter des Herzogs von Coburg in musicalischen Dingen, hat zum „Oberon" von Weber Recitative componirt, die den Dialog ersetzen. Die Oper ist in dieser Gestalt in Coburg aufgeführt worden.

Das Hofburgtheater in Wien hat im Laufe des Jahres 6000 Fl. an Tantièmen, darunter 1500 Fl. an Frau Birch-Pfeiffer bezahlt.

Wien. Für Mitte December ist die Aufführung von Offenbach's „Rheinnixe" angesetzt. Die Proben schreiten rascher als sonst vorwärts.

In der General-Versammlung der Künstler-Gesellschaft „Aurora" zu Wien wurde zum Vorstande gewählt Herr Brahms, zu dessen Stellvertreter Herr Raveaux, zum Cassirer Herr Frisch und zu Mitgliedern des Ausschusses die Herren Dr. Foglar und Dr. Vogler. Die Gesellschafts-Abende, an denen fremde, nach Wien kommende Künstler als gern gesehene Gäste Theil nehmen können, beginnen am 3. December und finden alle Donnerstage Abends im Saale zum Weissen Ross (Hotel Novak) Statt.

Eduard Remenyi ist von seiner Rundreise bereits in Pesth eingetroffen. Aus den Einkünften der von ihm veranstalteten Concerte hat derselbe über 2000 Fl. den Nothleidenden des Landes zugewandt.

London. Dem bekannten Pianisten und Componisten Adolf Schlösser wurde die Auszeichnung zu Theil, von Sr. Maj. dem Könige von Portugal zum Ritter des Ordens Jesus Christus ernannt zu werden, und war der Orden von einem eigenhändigen Schreiben des Königs begleitet. Herr Schlösser empfing diese Auszeichnung in Folge eines neuen Trio's für Piano, Violine und Violoncell, das er eigens für den König componirt und ihm gewidmet hat.

Händel ist in Bristol ein Act monumentaler Anerkennung zu Theil geworden, der einzig in seiner Art dastehen dürfte. In der Kirche der heiligen Maria wurde ihm ein Fenster gewidmet, über welchem eine Gruppe in Stein gemeisselter Engel, welche singen, angebracht ist.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 50. KÖLN, 12. December 1863. XI. Jahrgang.

Joseph Mayseder.

Geboren 26. October 1789, gestorben 21. November 1863.

Ein musicalischer Charakterkopf, dessen Eigenthümlichkeit nicht leicht begriffen werden kann, wenn man ihn nicht in nächster Nähe gesehen. Ein Charakterkopf, in mancher Beziehung so klar und schlicht in die Welt blickend, dass man ihn auf den ersten Blick weg zu haben glaubte, — und doch wieder so merkwürdig widerspruchsvoll in seinen künstlerischen und menschlichen Eigenschaften, dass man nicht läugnen konnte, vor einem ungelösten psychologischen Räthsel zu stehen. Wer ihn sah, ohne ihn zu kennen, oder in Gesellschaft mit ihm verkehrte, der hätte den unscheinbaren alten Herrn für ein gleichgültiges Mitglied der ehrsamen Zunft von „Gevatter Schneider und Handschuhmacher" gehalten; wer mit ihm sprach und auf alles, was man ihm sagte, fast nur ein freundlich zustimmendes Lächeln, eine immer schon bereite Versicherung: „Ja, ja, das hab' ich mir auch gedacht, ganz meine Meinung!" zurückerhielt, der musste ihn für geradezu unbedeutend erklären, und wer seine Aengstlichkeit im menschlichen und künstlerischen Verkehr erlebt hatte, der hielt Mayseder ganz sicherlich für den Erz-Repräsentanten des wiener musicalischen Philisterthums.

Sobald aber der kleine, stille, ängstliche Mann sein Instrument in Händen hatte, sobald seiner Geige heller Ton erklang, da vergass man des Mannes, um nur des Künstlers zu gedenken, des Künstlers, dem vielleicht immerhin noch hier und da ein kleines Zöpfchen vom alten Wienerthume anhing, der aber dabei ein Geiger ersten Ranges war, dessen Leistungen auf diesem Felde volltönend, wohllautverbreitend, rund und fertig, wie alles künstlerisch Vollendete, die lauschende Zuhörerschaft anlächelten.

Mayseder's Ton war nicht überwältigend gross, aber voll, rund und glockenrein, seine Technik von tadelloser Sauberkeit und von jener unfehlbaren Sicherheit, die alles einmal Unternommene fehlerfrei ausführt, weil sie nicht unternimmt, was sie nicht ausführen zu können überzeugt ist. Seine Auffassung war nicht nur immer schlicht, einfach, natürlich, von jeder Manierirtheit völlig frei, sondern auch von einer edlen Wärme getragen, von einer unnachahmlichen Grazie beseelt, die man ihm nach seinem Aussehen und Benehmen nicht zugetraut hätte.

Mayseder's Wirksamkeit hat sich niemals über die Gränzen Oesterreichs, kaum über den wiener Linienwall erstreckt. In Wien jedoch war diese Wirksamkeit eine vollgültige, unbestrittene. Zur Zeit des wiener Congresses und mehr noch in den zwanziger Jahren trat er häufig als Concertspieler, theils allein, theils im Vereine mit dem beliebten Violoncellisten Merk oder mit dem vielgenannten Guitarre-Virtuosen Giuliani vor die Oeffentlichkeit. Damals componirte er eine grosse Anzahl graziös-brillanter Solostücke, Trio's, Quartette mit Clavier, Variationen, Serenaden u. s. w. In der zweiten Hälfte seines Lebens wirkte Mayseder, der sich immer ängstlicher von der Oeffentlichkeit abwandte, nur mehr als erster Geiger der kaiserlichen Hofcapelle, als Solospieler in Oper und Ballet und als Quartettspieler in Privatkreisen. Im Quartettfache hatte er sich frühzeitig unter Schuppanzigh's Führung einen reinen, edlen Stil angeeignet, der in Verbindung mit seinen natürlichen künstlerischen Eigenschaften ihn vor Allem zur vollendeten Wiedergabe der Haydn'schen Quartette befähigte. Hierin war und bleibt er allen, die ihn gehört, ein unerreichtes Muster. Zunächst daran schliesst sich sein Vortrag der eigenen, dann der Spohr'schen, Mozart'schen und der ersten Beethoven'schen Werke. Für den „späteren" Beethoven fehlte ihm Grösse und Leidenschaftlichkeit, mitunter der rechte Schwung im Ausdruck, für den „spätesten" Beethoven auch Neigung und Verständniss. Von neueren Componisten spielte er Mendelssohn, aber wohl nicht sonderlich gern; neuere Sachen ins

Leben einzuführen, war er nicht der Mann. Sein Vortrag alter Sachen, vor Allem aber, wie gesagt, Haydn's, übte eine wohlthuende, erquickliche, künstlerisch reinigende Wirkung.

Mit Mayseder ist somit eine künstlerische Erscheinung von echtem Werthe und zugleich ein Stück jenes theils gemüthlichen, theils philisterhaften Alt-Wien zu Grabe gegangen, welches fast nur noch in der Geschichte seinen Platz einnimmt, um schwerlich je in ähnlichen Gestalten wieder aufzustehen. Was aber diese einzelnen Träger der alten wiener Kunst Gutes und Schönes dargebracht — möchte es doch als liebes und werthes Vermächtniss in Schrift und Wort und in der Erinnerung der Kunstfreunde aufbewahrt werden, damit es noch über das Grab hinaus fortwirke, ermunternd, befruchtend, reinigend, als nachahmungswerthes Muster, als Sinnbild echten Stils, als Grundgedanken ernster Schulung, deren unsere Gegenwart so sehr bedarf! (Wien. Recens.)

Im December 1812 kam Spohr nach Wien und schreibt in Bezug auf Mayseder und Rode Folgendes in seiner Selbstbiographie (I. 179):

„Ich konnte daher mit der Aufnahme, die ich als Künstler in Wien gefunden hatte, vollkommen zufrieden sein. In Privat-Gesellschaften, wo ich in der Regel nicht nur die genannten Geiger, sondern auch den ausgezeichnetsten der einheimischen, Herrn Mayseder, antraf und mit allen diesen zu wetteifern hatte, wurde meinen Vorträgen ebenfalls besondere Anerkennung und Aufmerksamkeit geschenkt. Es gab dann immer erst einen Streit, wer beginnen sollte, denn Jeder wollte der Letzte sein, um seine Vorgänger zu verdunkeln. Ich aber, der überhaupt viel lieber ein gediegenes Quartett, als ein Solostück vortrug, weigerte mich niemals, den Anfang zu machen, und wusste durch meine mir eigenthümliche Auffassungs- und Vortragsweise der classischen Quartette auch stets die Aufmerksamkeit und Theilnahme der Gesellschaft zu gewinnen. Hatten dann die Anderen ein Jeder sein Paradepferd vorgeritten, und bemerkte ich nun, dass die Gesellschaft mehr Sinn für dergleichen als für classische Musik hatte, so holte ich zum Schlusse noch eines meiner schweren und brillanten Potpourri's herbei und wusste dann in der Regel auch die Bravour im Vortrage meiner Vorgänger noch zu überbieten.

„Bei diesen häufigen Gelegenheiten, Rode zu hören, überzeugte ich mich immer mehr, dass dieser der vollkommene Geiger der früheren Zeit nicht mehr war. Durch die ewige Wiederholung derselben und immer derselben Compositionen hatte sich in den Vortrag nach und nach eine Manier eingeschlichen, die nun nahe an Caricatur gränzte. Ich hatte die Unverschämtheit, ihm dies anzudeuten, indem ich ihn fragte, ob er sich denn gar nicht mehr erinnere, wie er seine Compositionen vor zehn Jahren gespielt habe. Ja, ich steigerte meine Impertinenz so weit, dass ich die Variationen in *G-dur* auflegte und ihm sagte, ich wolle sie ihm genau in der Weise vortragen, wie ich sie vor zehn Jahren so oft von ihm gehört hätte. Nach beendetem Spiel brach die Gesellschaft in grossen Jubel aus, und so musste mir denn auch Rode schicklichkeitshalber ein Bravo zurufen; doch sah man deutlich, dass er sich durch meine Indelicatesse verletzt fühlte. Und das mit vollem Rechte. Ich schämte mich bald derselben und erwähne des Vorfalles jetzt nur, um zu zeigen, wie sehr ich mich damals als Geiger fühlte." — —

Mayseder war, wie sein Lehrer Schuppanzigh, ein ganz vorzüglicher Quartettspieler, wie oben schon erwähnt. Aber auch die von ihm selbst componirten Quartette sind unverdienter Weise der Vergessenheit geweiht worden, was sich sogleich herausstellen würde, sobald sich einmal einer von den vielen Quartett-Vereinen in grossen und kleinen Städten herabliesse, das Quartett in *D-dur* oder das Quintett in *Es* von Mayseder zum Vortrage zu bringen; eben so dürfte ein concertirender Violinist mit Mayseder's zu ihrer Zeit berühmten Variationen über das Thema (ich erinnere mich der Tonart nicht genau mehr):



welche auch Spohr in Soireen gern spielte, mehr Wirkung als mit manchem Figuren- und Trillerspuk *à la* Tartini machen, wenn er sie mit Mayseder's Ton und Feinheit des Ausdrucks vortrüge.

In den Jahren 1814—1820 waren die Concerte für Kammermusik, welche Mayseder in Wien mit Hummel, auch mit Moscheles gab, ungeheuer besucht und bekannt unter dem Namen: „Ducaten-Concerte".

Weil wir einmal nach dem Wien der Congresszeit zurückgeblickt haben, so wollen wir den Lesern noch eine interessante Anekdote über eine Oper von Hummel aus jenen Tagen, ebenfalls aus Spohr's Selbstbiographie (S. 215), mittheilen.

Ausser den beiden Mozart'schen Opern („Don Juan" und „Zauberflöte") erlebte noch eine dritte, eine neue Volks-Oper mit Musik von Hummel, durch einen sonderbaren Zufall, wie er wohl kein zweites Mal vorkommen wird, eine lange Reihe von täglichen Aufführungen. Sie hiess „Die Prinzessin Eselshaut" und war von Seiten der Dichtung ein so erbärmliches Machwerk, dass sie trotz der hübschen Musik, die auch in fünf bis sechs Nummern

grossen Beifall fand, am Ende einstimmig und ohne allen Widerspruch ausgepfiffen wurde. Damit war sie nun nach wiener Herkommen begraben. Hummel, der dirigirte, hatte sich auch schon gegen mich, der ihm zu Ehren vorspielte, ganz resignirt geäussert: „Wieder eine total verlorene Arbeit!" Als nun aber am folgenden Abende ein anderes Stück angesetzt werden sollte, wollte sich ein solches wegen Krankheit mehrerer Mitglieder bei Oper und Schauspiel durchaus nicht auffinden lassen, und man war daher zu einer Wiederholung der Oper genöthigt, selbst auf die Gefahr hin, dadurch Scandal im Theater zu erregen. Es wurde aber an jenem Abende, eben des erwarteten Scandals wegen, ungeheuer voll, und man pfiff das Stück nach jedem Acte und am Schlusse von Neuem aus. Die Musikstücke fanden aber noch mehr Beifall, als das erste Mal, und der Componist wurde sogar am Ende, nachdem das Pfeifen verklungen war, mit Applaus herausgerufen. Da die Krankheiten fortdauerten, so musste noch ein dritter Versuch gemacht werden, der ungefähr wie der vorige ablief. Doch war die Opposition gegen das Stück schon geringer und die Musik gewann sich immer mehr Freunde. So konnte man ruhig fortfahren, und es fanden sich auch an den folgenden Abenden wieder neue Zuhörer in genügender Anzahl ein. Am Ende wurde es Mode, hinein zu gehen, auf das Stück zu schimpfen und die Musik zu loben. Hummel benutzte das schnell und gab einen Clavier-Auszug der beliebtesten Nummern heraus, der reissend abging. So war es doch keine verlorene Arbeit, wie er am ersten Abende gefürchtet hatte!

Nicht so glücklich war Pixis mit seiner Oper „Der Zauberspruch". Sie erlag dem schlechten Buche, ohne dass die Musik sie über Wasser zu halten vermochte, obgleich sie doch auch manche gelungene Nummer enthielt. Sie gab zu einem echten wiener Witze Veranlassung. Ein Freund des Componisten, welcher der ersten Aufführung nicht hatte beiwohnen können, fragte einen Anderen, der dort gewesen war: „Nun, wie ist's mit der Oper von Pixis?" — „Nix is!" war die Antwort.

Aus Hamburg.

[Aufführung des Messias in der St. Michaeliskirche.]

Den 1. December 1863.

Zum Besten des Thurmbaues an der neuen St. Nicolaikirche war am 26. November eine Aufführung des „Messias" von Händel in der grossen St. Michaeliskirche mit ausserordentlichen, zu diesem Zwecke vereinigten Kräften unter der Leitung des Herrn Ludwig Deppe veranstaltet worden, welche in jeder Hinsicht, sowohl in künstlerischer als in einträglicher, von höchst erfreulichem Erfolge war. Es wirkten als Ausführende in Chor und Orchester über dreihundert Personen mit, und Herr Deppe leitete das Ganze mit jener Sicherheit und Umsicht, die zum Dirigiren grosser Massen erforderlich ist. Der Zudrang des Publicums war ein ganz ungewöhnlicher. Der hiesige „Freyschütz" bemerkt darüber der Wahrheit gemäss: „Einen Sitzplatz zu erhalten, hatte seine besonderen Schwierigkeiten, da die Hunderte von Personen, welche fast eine Stunde vor Eröffnung der Kirchthüren auf der Strasse harrten, als sie endlich in das Innere des Raumes gedrängt wurden, einen grossen Theil der Plätze unten und auf den Chören bereits eingenommen fanden. Welchen Weg diese Begünstigten genommen hatten, können wir nicht sagen; da der Glaube an Zauberhaftes in unseren Tagen gänzlich unstatthaft erscheint, so muss man annehmen, dass es ganz natürlich dabei zugegangen ist, aber räthselhaft bleibt es doch."

Eine mächtige Anziehungskraft übten freilich ausser dem Ruhme des Werkes, dessen Aufführung doch eben nicht häufig ist — die erste fand hier in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch J. Adam Hiller Statt; nach der Befreiung von der französischen Herrschaft wurde der „Messias" durch Grund und Clasing am 7. und 9. September 1818 zuerst wieder gegeben —, und ausser der Bestimmung des Ertrages die Besetzung der Solo-Partieen aus, namentlich die Gewissheit, dass unsere berühmte Landsmännin, Fräulein Therese Tietjens, die Ueberfahrt von London in dieser ungünstigen Jahreszeit nicht gescheut hatte, um ihrer Vaterstadt und der neu erbauten Nicolaikirche ein uneigennütziges Opfer darzubringen. Da nun zugleich Frau Joachim, geborene Weiss, und Julius Stockhausen die Alt- und Bass-Partie übernommen hatten und der allgemein geachtete Herr Brunner vom hiesigen Stadttheater die Tenor-Partie, so konnte man natürlich etwas Ausserordentliches erwarten, und gern hörten Hunderte von Zuhörern in den weiten Gängen der Kirche dieses Mal nicht nur das „Hallelujah" (wie in England), sondern das ganze Oratorium stehend an.

Dass man Fräulein Tietjens mit der grössten Spannung und doppelter Theilnahme entgegen sah, war natürlich; dadurch mag denn auch gerechtfertigt erscheinen, dass man die gefeierte Künstlerin den Reigen eröffnen liess und ihr zu Liebe das erste Tenor-Larghetto: „Tröstet Zion!" der Sopranistin überwies. Allerdings war der Eindruck der grossen Stimme der Künstlerin mit der reinen Intonation, der Fülle des Tones und der anschwellenden Macht des gehaltenen *e* bei dem ersten Erklingen der menschlichen Stimme im Gegensatz zum Orchester ein wunderbar ergreifender, und wir sind fest überzeugt, dass

[*]

Händel selbst die Vertauschung der Stimme unter solchen Verhältnissen gebilligt haben würde. Ueberhaupt steht in den Oratorien Händel's eigentlich nie mit Sicherheit fest, ob er die Oberstimme für Sopran oder Tenor, eben so wenig, ob er die Unterstimme für Alt oder Bass in den Recitativen und Arien bestimmt hat. Sowohl die verschiedenen Ausgaben der Partituren, als die Nachrichten über die Aufführungen bei seinen Lebzeiten bestätigen, dass er sich wahrscheinlich nach den Eigenschaften und Vorzügen der Sänger, über die er gerade verfügen konnte, bei der Vertheilung der Soli gerichtet hat, da an vielen Stellen seiner Partituren oft nur *A voice* (eine Stimme) dem Sologesange ohne alle Bestimmung der Stimmgattung vorgeschrieben ist. Es ist auch nicht anzunehmen, dass Händel sich durch ästhetisch-dramatische Gründe des Textes wegen für eine Männer- oder Frauenstimme habe bestimmen lassen; er stand der italiänischen Castraten-Periode noch viel zu nahe, und so treffend und treu er sonst auch den Geist jedes Gesangstückes nach dem Geiste des Textes wiederzugeben weiss, so leiteten ihn doch, wie auch aus Chrysander's Buch über ihn hervorgeht, bei den Sologesängen sehr häufig rein musicalische Beweggründe und sogar Rücksichten auf die Virtuosität der Sänger. Wir werden freilich heutzutage wohl daran thun, bei der Vertheilung der Arien, die bald von einer Männer-, bald von einer Frauenstimme gesungen werden, auch auf die Natur des Textes zu sehen, wie denn im „Messias" z. B. gleich Recitativ und Arie Nr. 5 aus *D-moll*: „Ich bewege den Himmel und die Erde" — und: „Wer besteht, wenn er erscheint wie des Läuterers Feuer" — in der Partitur dem Alt, in anderen Ausgaben dem Bass zugetheilt, offenbar dem letzteren angemessener ist, worüber besonders dann Niemand in Zweifel sein wird, wenn er sie von Stockhausen hört, dessen Vortrag beider Stücke in declamatorischer Auffassung und künstlerischer Vollendung einen Glanzpunkt seiner überall vortrefflichen Leistung bildete.

Abweichend von anderen Aufführungen in Deutschland, wurde hier Nr. 17, Arie in *B-dur*: „Erwache zu Liedern der Wonne", vom Sopran (sonst Tenor); Nr. 18, Recitativ: „Dann thut das Auge des Blinden sich auf", vom Alt (Tenor); Nr. 19, die Arie $^{12}/_{8}$ *B* in der ersten Hälfte vom Alt (Tenor oder Sopran), in der zweiten vom Sopran; Nr. 28: „Die Schmach bricht ihm", vom Tenor (Sopran), eben so Nr. 29: „Schau hin" — gesungen. [Letzteres ist auch in England gewöhnlich.] Verkürzt wurde das Oratorium nur durch folgende Auslassungen: Chor Nr. 7: „Er wird sie reinigen"; Chor Nr. 24, Fuge: „Durch seine Wunden"; Recitativ Nr. 26 und Chor Nr. 27: „Er trauete Gott, der helfe ihm nun"; Nr. 33 und 34, Recitativ und Chor: „Lobsingt dem ewigen Sohn"; Nr. 35, Arie für Alt: „Du fuhrest in die Höh'"; Nr. 40, Chor: „Auf, zerreisset ihre Bande"; Nr. 50, Chor: „Drum dankt Gott"; Nr. 51, Sopran-Arie: „Ist Gott für uns".

Chor und Orchester zeigten sich überall von der hohen Aufgabe durchdrungen, die ihnen zu Theil geworden war, ein solches Meisterwerk in seinen Fundamenten, welche offenbar die Chorgesänge bilden, würdig hinzustellen. Man hörte, dass Liebe und Eifer der Leitung entgegengekommen waren.

Es ist selbstredend, dass die prachtvolle Stimme und die hohe technische Vollendung in der Behandlung derselben, welche Fräulein Tietjens jetzt erreicht hat, der Aufführung einen ganz besonderen Glanz verliehen. Allein das kritische Gewissen verlangt das offene Geständniss von unserer Seite, dass ihre Auffassung und der dadurch bedingte Vortrag nicht immer den Ansichten entsprachen, die in Deutschland über den oratorischen Vortrag namentlich Händel'scher Musik geltend sind. Frau Joachim, unserem Publicum bereits ein werther Gast, sang die Alt-Partie so einfach und echt musicalisch, dass ihr die allgemeinste Anerkennung zu Theil werden musste. Hatte uns Fräulein Tietjens hin und wieder mit der englischen so genannten Tradition, was aber richtiger gegenwärtig beliebter Usus oder Abusus heissen sollte, in Betreff des Vortrages einzelner Arien bekannt gemacht, da sie z. B. die Arie: „Er weidet seine Herde" u. s. w., in einem uns weniger geläufigen Tempo sang, so musste man um so freudiger die Auffassung der Frau Joachim schätzen, die ihre Ehre nur in der Ehre des Werkes selbst suchte. Herr Stockhausen zeigte sich auch hier wieder in so hohem Grade als Meister seiner Kunst, dass wir ihm nicht genug seine Leistung zu danken wissen. Die Arien: „Wer mag den Tag seiner Zukunft erleiden", „Sie schallt, die Posaune", und alles Andere lassen sich nicht schöner denken, als wir sie von Herrn Stockhausen hörten. Herr Brunner vom hiesigen Stadttheater zeigte ein löbliches Streben, der Tenor-Partie, die ihm übrigens etwas zu tief liegt, gerecht zu werden.

So wurde denn der 26. November in den Annalen Hamburgs ein musicalischer Festtag, dessen Erinnerung lange fortdauern wird.

Die erste Vorlesung im Athenäum war nicht zahlreich besucht. In Betreff des anziehenden Vortrages des Herrn Arrey von Dommer aus Leipzig ist dies zu bedauern. Wir können nicht begreifen, dass der Gegenstand, der von dem Gaste gewählt worden war, mit so gleichgültigen Augen angesehen wird, denn die Musikliebe ist in Hamburg ausserordentlich verbreitet, und eine „Charakteristik der Zustände dieser Kunst in Hamburg" bis zum Anfange des vorigen Jahrhunderts hat doch für jeden Gebildeten

ein culturhistorisches Interesse. Freilich liess sich nicht vorhersehen, dass der Vortrag so geistvoll und elegant in der Form gehalten werden würde, wie dies durch Herrn von Dommer geschah. Seine Betrachtungen umfassten die hamburger Musikzustände von ihrem Entstehen 1692 an bis zu ihrer vollen Entwicklung 1703, und endlich ihr Sinken bis zum gänzlichen Auslöschen 1738. Der Vortragende vertrat die Ansicht, dass das übereilte in die Höhe Treiben, wie bei einer Warmhauspflanze, ein vorzeitiges Verwelken veranlasst habe. Händel, Mattheson und Kayser wurden im lebhaftesten Colorit vorgeführt und ihr Wirken auf scharfsinnige und kenntnissvolle Weise gewürdigt.

Sophia Schoberlechner †.

Frau Sophia dall' Occa-Schoberlechner, eine der berühmtesten Opernsängerinnen der Neuzeit, ist vor Kurzem in St. Petersburg gestorben. Frau Schoberlechner war die Tochter des berühmten italiänischen Gesanglehrers Philipp dall' Occa und wurde 1809 zu St. Petersburg geboren. Schon im zartesten Alter von 6—7 Jahren sang sie mit Beifall in mehreren Privathäusern, später in öffentlichen Concerten, und wurde nach Entwicklung ihrer Stimme eine der besten und beliebtesten Sängerinnen. In ihrer Glanz-Periode schilderte sie ein Musikkenner: „Brust von Erz, Silberstimme, goldenes Talent, kühnes Wagen, siegreiches Gelingen.“ Ein Anderer sagte in den dreissiger Jahren von ihr: „Ihr Kunst-Talent erscheint in dem Kranze ihrer Eigenschaften nicht als eine einzelne Blume. Sie besitzt neben dieser bezaubernden Tonblume ausgezeichnete Sprachkenntnisse, Heiterkeit des Geistes, Anmuth und Liebenswürdigkeit im Benehmen, wodurch sie als eine wahre Perle in geselligen Kreisen glänzt und in ernster Conversation durch Scharfblick und richtiges Urtheil überrascht. Vorzüglich waltet da ihre Herzensmilde, wo es gilt, erwachende Talente an das Licht zu ziehen. Ueberhaupt ist Signora dall' Occa Sophia Schoberlechner nicht bloss im Kunstfache, sondern auch in moralischer und intellectueller Hinsicht den Ausgezeichnetsten ihres Geschlechtes beizuzählen.“ — Im Jahre 1824 hatte sie sich mit dem berühmten Pianisten und Componisten Franz Schoberlechner aus Wien, der eben in St. Petersburg concertirte, vermählt; 1831, als die Vorstellungen der italiänischen Gesellschaft in St. Petersburg ihr Ende fanden, begab sie sich nach Italien, wo sie bald eine der berühmtesten Sängerinnen wurde. 1832 sang sie in Bologna mit der berühmten Malibran und theilte mit ihr die Palme des Ruhmes. Im Laufe einiger Jahre war sie Prima-Donna am Theater Della Scala zu Mailand, wo sie auch zur Zeit der Krönung des österreichischen Kaisers sang, der beste Beweis, welche hohe Stelle sie unter den Sängerinnen Italiens einnahm. Ihr Gesang gehörte der höheren Schule, deren Repräsentantinnen in Italien eine Pasta und Grisi waren, an. Die Recitative sang sie unnachahmlich, ihre Phraseologie und ihr Portamento waren classisch und alle Passagen wurden mit musterhafter Reinheit und Rundung ausgeführt. Ihr jährliches Gehalt an der italiänischen Oper in St. Petersburg betrug 20,000 Rubel. 1833 war sie mit der italiänischen Oper in Wien, wo sie immense Erfolge errang, eben so 1838. Seitdem lebte sie in St. Petersburg, seit 1843 als Witwe.

Gaetano Fraschini.

Der Tenorist Gaetano Fraschini, der gegenwärtige Held der italiänischen Opern-Saison in Paris, wurde 1817 in Pavia geboren, wo er im Hause seiner Eltern eine sorgfältige Erziehung genoss. Zum Jünglinge herangewachsen, begann er auf der dortigen Universität die philosophischen Studien und war stets ein sehr fleissiger, eifriger Student. Der Tod seiner Schwester, an der er mit zärtlicher Liebe hing, versetzte ihn plötzlich in tiefe Trauer, und seit diesem Augenblicke verlor er die Lust zu den Studien, ohne sich jedoch für irgend eine andere Laufbahn — am allerwenigsten aber für die theatralische — entschlossen zu haben. Eines Tages befand sich Fraschini bei seinem Bekannten Felice Moretti, einem talentvollen, leider zu früh verstorbenen Maestro, der eben ein Requiem componirt hatte, welches nächstens in der Kathedrale zu Pavia aufgeführt werden sollte. Ein Sänger probirte gerade das *Incarnatus* aus dem erwähnten Requiem, und Fraschini war davon so sehr ergriffen, dass er dasselbe, nachdem der Sänger fortgegangen war, nachzusingen versuchte. Ueberrascht von der schönen, sonoren Stimme Fraschini's, sprang Moretti auf und rief aus: Freund! Du musst mir einen Gefallen thun! — Und der ist? — Du musst mein *Incarnatus* in der Kirche singen. — Was fällt Dir ein? Ich kenne ja keine Note! — Thut nichts; lass mich dafür sorgen; bis zur Aufführung sind noch zwei Wochen, und bis dahin hast Du es längst inne. Die Idee war zu schön, zu poetisch und zu reizend zugleich. Fraschini durfte und konnte sich nicht länger sträuben, und vierzehn Tage darauf sang er das *Incarnatus* in der Kathedrale zu Pavia so bezaubernd schön, dass Alles sich nach dem Chor hinwandte, von welchem diese herrliche Stimme ertönte, und sich nach dem beneidenswerthen Besitzer derselben erkundigte. Der Eindruck, den der junge Sänger damals

hervorbrachte, war so gross, dass der Chor-Director ihn zu sich kommen liess, ihm dringend rieth, sich ganz der Musik zu widmen, und ihm sogleich die Stelle eines Chorsängers an der Kathedrale zu Pavia verlieh — eine Stelle, die Fraschini noch jetzt nicht aufgegeben hat und nur mit dem Gefühle eines edlen Stolzes davon spricht. — Nun fing Fraschini an, sich unter Moretti's Leitung mit allem Eifer und aller Liebe auf die Gesangskunst zu verlegen, studirte die besten Muster und bildete sich als Sänger immer mehr aus, bis er sich fähig genug glaubte, sein Glück auf der Bühne zu versuchen. Er war bei all seinen herrlichen Mitteln, bei all seinen Vorzügen so bescheiden, als zweiter Tenor in seiner Vaterstadt Pavia aufzutreten, in welcher er mit einem unbedeutenden Honorar für die Carnevals-Saison des Jahres 1837 engagirt war. Er sang hierauf in der Oper „*Belisario*“ mit dem glänzendsten Erfolge, und fesselte seitdem nicht nur die Aufmerksamkeit des Publicums, sondern vorzüglich auch der Impresari, die auf dieses seltene, ausgezeichnete Tenor-Exemplar Jagd machten. Pavia engagirte ihn sofort für die nächste Frühlings-Saison, gleich darauf Vicenza, dann Venedig, Padua, Piacenza, Mailand, Turin und Neapel. Sein Ruf als einer der ersten Tenoristen der Gegenwart gelangte nach Paris, London und Wien, in welch letzterer Stadt er für die italiänische Opern-Saison 1844—47, dann später wieder gewonnen ward. Die Stimme Fraschini's ist eine der schönsten, die man hören kann. Vom tiefen *a* bis zum hohen *b* schlägt er jeden Ton mit Leichtigkeit und aus voller Brust an. Der Wohllaut seines Organs und das Metallreiche seines Timbres ist kräftig und doch zum Herzen sprechend. Sein Vortrag ist einfach, edel und echt dramatisch, nicht süsslich und doch angenehm, nicht weinerlich und doch rührend, nicht schreiend und doch durchgreifend. Vor Jahren verehelichte er sich mit Clotilde Ronzi, der einzigen Tochter der berühmten Prima-Donna gleichen Namens. Fraschini ist übrigens auch ausser der Bühne eine sehr liebenswürdige Erscheinung, bescheiden, gebildet und angenehm im Umgange.

Aus Bremen.

Den 28. November 1863.

Frau Deetz vom karlsruher Hoftheater eröffnete am Sonntag als Margarethe in Gounod's „Faust“ einen Cyklus von Gastdarstellungen, den wir gern möglichst ausgedehnt zu sehen wünschen. Von allen Gretchen, die wir hier gehört, hat uns der Gast am besten gefallen. Ihre Vorgängerinnen überragt sie durch ihr reicher entwickeltes Spiel und ihren dramatischeren seelenvollen Vortrag, und vor der trefflichen Margarethe unseres dresdener Gastes möchten wir der ihrigen in so fern den Vorrang geben, als sie, ohne dem Bilde der Margarethe, wie wir es uns aus dem deutschen Dichterwerke gestalten, die mindeste Gewalt anzuthun, das musicalische Gebilde des französischen Componisten vollständiger und wirkungsvoller auszuprägen verstanden hat. In ihrer Stimme bringt Frau Deetz für diese Rolle, wie uns scheint, eine besonders günstige Qualification mit. Es ist ein wohlgebildeter Mezzo-Sopran mit einer sonoren, höchst selten an das zwitterhafte Timbre der italiänischen Romeo's u. s. w. anklingenden Tiefe und einer zwar mässigen, aber frischen, klangvollen, sympathischen Höhe, bei der man sich die öfter in den bewegteren Momenten vorkommende Vibration der höchsten Töne wohl gefallen lassen kann; weniger schön und kräftig ist die mittlere Lage. Schon die Anfänge der Gartenscene konnten keinen Zweifel über den Werth und die Bedeutung der Leistung lassen. Der schwierige Vortrag der Strophen des „Königs von Thule“ zeigte eine glückliche Combination des Balladentones mit dem Ausdrucke subjectiver Empfindung; die Schmuckkästchen-Scene war in Spiel und Gesang von gleich anmuthiger Naivetät. Dass mit der Wärme des Gefühls und dem höheren Werthe der Musik auch die Darstellung gleichen Schritt hielt, versteht sich danach fast von selbst; als einen der Glanz-Momente des Actes möchten wir den Ausdruck des verschämten vor sich selbst Erschreckens bezeichnen, mit dem Margarethe die Entscheidung des Blumen-Orakels empfängt. In den weiteren Acten erhielt sich die Sängerin im Wesentlichen auf der hier erreichten Höhe; vortrefflich war namentlich wieder die Schluss-Scene und besonders schön der Schmerzens- und Wahnsinns-Anhauch, den sie den bekannten Reminiscenzen zu geben wusste. Das Publicum begleitete den Gast bis ans Ende mit unvermindertem Interesse, lebhaftem Applaus und mehrfachen Hervorrufen. Am Mittwoch wurde die Oper wiederholt. Gleich der Gast-Darstellung lassen sich auch die beiden letzten Vorstellungen des „Faust“ überhaupt als die im Ganzen gelungensten an der hiesigen Bühne bezeichnen. Herrn Behr's Mephisto möchte gesanglich selten übertroffen werden; auch Herrn Thelen's Valentin ist eine gute Leistung, wie bekannter Maassen der Faust des Herrn Wild. Das Orchester verdient eine besondere Anerkennung. Die Hinweglassung der Kirchen-Scene, die auf den Wunsch der Sängerin wegblieb, dürfte überhaupt angemessen sein. Frau Deetz ist in dieser Rolle so ausgezeichnet, dass sie allein auf die Darstellung des Gretchen reisen könnte, da jede Bühne es sich gewisser Maassen zur Ehre machen müsste, diese Margarethe dem Publicum vorzuführen. Nächstdem haben wir dem Vernehmen nach von der treff-

lichen Künstlerin auch die Darstellung der Clythia in F. Hiller's „Katakomben“ zu erwarten, welche ebenfalls eine ganz vorzügliche sein soll.

Am Freitag kamen wieder Meyerbeer's „Hugenotten“ mit Frau Haase-Capitain als Valentine zur Aufführung. Den Marcel sang diesmal als zweite Gastrolle Herr Hermanns, bisher Mitglied eines der zwei italiänischen Operntheater in London. Der Gast besitzt eine in der mittleren Lage kräftige und wohllautende Bassstimme; in der Tiefe ist sie beschränkt und von geringer Tragkraft; Vortrag und Spiel liessen zwar, jener an Correctheit, dieses an prägnanter Charakteristik, zu wünschen übrig, gewannen indess durch Frische und Natürlichkeit. Im Allgemeinen sprach der Sänger an; in der grossen Scene des dritten Actes wurde ihm sogar die Ehre, mit Frau Haase gerufen zu werden.

Aus Regensburg*).

Den 4. December 1863.

Gestern brachte der Capellmeister des hiesigen Theaters, Herr Zwicker, den die Leser bereits aus vorigjährigen Berichten als tüchtigen Dirigenten und Componisten kennen, Beethoven's neunte Sinfonie zur höchst gelungenen Aufführung. Fräulein Michalesi, Herr Scharf, Herr Fränkl und Fräulein Hermann (mit Ausnahme der letzteren Mitglieder der Oper) sangen die Soli. Wenn ich nun über die als vollendetes Meisterwerk mit Recht viel und hochgepriesene Sinfonie einige Gedanken niederschreiben soll, so wollen solche höchstens beanspruchen, einige Strahlen oder ein winziger „Götterfunke“ zu sein der gesammten Composition, in deren Tiefen sich schon mancher Gelehrte hinabversenkte, um die Perle, die verborgene, räthselhaft verborgene, wirklich oft wie von Wasserwogen umspülte und umtoste Idee zu finden, sonst auch nichts weiter. Offenbar, das drängt sich von vorn herein dem unbefangenen Beobachter auf, ist nichts frappanter, als das Ergebniss, welches bei Vergleichung von Anfang und Ende sich herausstellt. Am Anfange (1. Satz) liegt ein tiefer Grund vor uns, in dessen Tiefe es bereits arbeitet; es ist noch ungewiss, was hervorkommt. Bald jedoch wird man ein frisches, frohes, gesundes Leben gewahr, welches sich nach durchgemachtem Process des Ausreifens allerdings wonnig freut! Aber es ist, wie man wohl sieht, eine natürliche Freude, eine erlaubte nicht bloss, sondern eine gebotene, eine Freude „an dem rosigen Lichte, in dem es athmet“. Nimmermehr aber ist es die nämliche Freude, in welcher der vierte Theil sich austobt; denn hier bekundet sich eine entfesselte, dithyrambische Freude, in welche jenes so ansprechende Scherzo nie von selber hätte auslaufen können, ohne Emancipation. Und sind nicht der Anfang und Verlauf dieser Emancipation im dritten (?) und Beginn des vierten Satzes gegeben? Ist nicht da ein Aufruhr wie entfesselter Elemente und von ihnen theils mit Widerstreben, theils willig fort- und hingenommenen Creatur? Ich sage „fort- und hingenommenen“, denn ich finde kein so unbefangenes, fröhliches Leben wieder, wie am Anfang, in dem ganzen Verlaufe des Werkes bis zum Schlusse. Die Freude des Anfanges, verglichen mit der des Endes, ist wie die eines hellen Sommermorgens im Wald und auf der Haide, verglichen mit dem nächtlichen Freudengetose im Innern des Venusberges. Seltsam contrastiren hier die chaotisch im Namen der Sinnlichkeit durch einander wogenden Lusttöne mit den wenigen ernsten Klängen, welche als Reminiscenz, aber als reuig klagende eines unbefangenen und darum doch noch heiteren Ehemals sich geltend machen — eben so seltsam, wie in Schiller's Ode selber „dieses Glas“ mit „dem guten Geist überm Sternenzelt dort oben“ contrastirt. Da ich nun die Freude, welcher die Ode gewidmet ist, als identisch mit der zweitgenannten halte, so musste mir trotzdem auch der vierte Theil als ein vollkommen und in eminentester Weise die Grundgefühle der Ode wiedergebendes Meisterwerk erscheinen, das mir zwar zu bewundern mein Verstand gebietet, aber liebzugewinnen mein Innerstes verbietet.

Dr. Mettenleiter.

*) Auf den Wunsch des Herrn Correspondenten als „Curiosum“ aufgenommen. Die Redaction.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Dinstag den 8. d. Mts. hielt die Sing-Akademie unter der Leitung des königlichen Musik-Directors Herrn Franz Weber eine öffentliche Sitzung im Casinosaale, in der sie Mendelssohn's „Elias“ durch einen zahlreichen Chor von klangvollen Frauen- und Männerstimmen mit Pianoforte-Begleitung vor einer eingeladenen Zuhörerschaft, welche den Saal und die Galerieen dicht gedrängt füllte, recht befriedigend aufführte und dadurch den erfreulichen Beweis ihres fortdauernden eifrigen Studiums classischer Werke gab. Die Sopran- und Alt-Soli wurden von den Damen Julie Rothenberger und Wilhelmine Pels-Leusden und einer Dilettantin, das Tenor-Solo von Herrn A. Pütz, die Partie des Elias im ersten Theile von Herrn Bergstein, im zweiten Theile von einem Dilettanten mit sonorer Bassstimme gesungen. Fräulein Rothenberger führte besonders die Partie der Witwe vorzüglich gut aus, und Fräulein Pels-Leusden trug die leidenschaftlichen Recitative der Königin und im Gegensatz dazu das sanfte Arioso: „Sei stille dem Herrn!“ sehr schön vor.

In der ersten Soiree für Kammermusik im kleinen Gürzenichsaale am 24. November hörten wir die Violin-Quartette Op. 12 in *Es-dur* von Mendelssohn und Op. 18 Nr. 4 in *C-moll* von Beethoven; dazwischen die grosse Sonata für Pianoforte und Violoncell von A. Rubinstein, Op. 18 in *D-dur*, durch die Herren Isidor Seiss und Alexander Schmit. Herrn Georg Japha lernten wir an diesem Abende auch als einen tüchtigen und eleganten Quartettspieler kennen; in dem ersten Satze des Beethoven'schen Quartettes wäre vielleicht hier und da grössere Tonstärke und leidenschaftlichere Accentuation dem Charakter des Satzes gemäss zu wünschen gewesen, da sich eine Tiefe und Innigkeit der Empfindung darin ausspricht, welche die Gewalt der Melodieen ähnlicher Art in späteren Werken Beethoven's ahnen lässt. Die Herren Seiss und Schmit trugen die sehr lange und schwierige Sonate von Rubinstein mit grosser Virtuosität vor, und Herr Seiss zeigte auf völlig befriedigende Weise, dass er auch bei ruhiger Haltung vollkommen der Technik und des Ausdrucks auf seinem Instrumente Herr bleibt. Die Composition dieses Werkes offenbart, wie die meisten Sachen von Rubinstein, Talent und Phantasie in hohem Grade, aber er überlässt sich beiden leider ohne Maass und Zügel, und so kann kein künstlerisch befriedigender Eindruck entstehen.

** **Barmen,** 2. December. Am 28. v. Mts. hatten wir unser zweites Abonnements-Concert im Concordiasaale. J. Seb. Bach's Suite in *D-dur* (Ouverture, *Air*, Gavotte 1 und 2, Bourrée, Gigue) und Beethoven's Sinfonie Nr. VII. in *A-dur* waren die Orchesterstücke; dazu erfreute uns Herr Musik-Director A. Krause durch einen classischen Vortrag des *D-moll*-Concertes für Pianoforte von Mozart. Für Gesang hörten wir eine Motette: „Du bist, dem Ruhm und Ehre gebühret“, von J. Haydn und die Vorträge einer

Sängerin aus Berlin, Fräulein Johanna Pressler, einer Schülerin von Julius Stern. Diese junge, mit einer ungewöhnlich schönen Altstimme begabte Dame hat durch den Vortrag einer Arie aus Händel's „Messias" und der Partie des Orpheus in der Furienscene aus Gluck's Orpheus grossen Beifall geärntet. — Auch in der am 30. v. Mts. dem Concerte folgenden ersten Soiree für Kammermusik gewann sie durch den Gesang der Lieder „Der Wanderer" und „Ungeduld" von Schubert wiederholten Applaus. Ausserdem hörten wir in dieser Sitzung das Violin-Quartett in *B-dur* von J. Haydn durch die Herren Seiss, Höffken *jun.*, Ewald und Wodrich, Beethoven's *A-dur*-Sonate für Pianoforte und Violoncello durch die Herren Krause und Wodrich, und Schumann's Quartett in *Es-dur* für Pianoforte u. s. w., die Clavierstimme ebenfalls von Herrn Krause gespielt.

*** **Dortmund,** 20. November. In unserem letzten Vereins-Concerte am 18. d. Mts. erfreute uns die Concertsängerin Fräulein Anna Tewes aus Lippstadt (welche ihre Studien auf dem Conservatorium in Köln gemacht hat) durch den Vortrag einer grossen Arie für Sopran aus der „Nachtwandlerin", der beiden Lieder „Widmung" von R. Schumann und „Gretchen am Spinnrade" von Schubert, so wie durch Uebernahme der Partie der Loreley in Mendelssohn's Finale. Musste uns bei der Arie der gewaltige Umfang ihres Organs, das 2¼ Octave rein und klangvoll aufweist, mit Bewunderung erfüllen, so wurde diese Leistung doch weit durch den Vortrag der beiden Lieder übertroffen, die von Fräulein Tewes mit so tiefem Wohlklang der Stimme, mit einer Wärme und Innigkeit des Gefühls wiedergegeben wurden, wie sie nur anhaltendes und gründliches Studium einem glücklich begabten Organ zu verleihen vermag. Ihren Höhepunkt aber fanden ihre Leistungen in der Loreley. Von dem tiefen Weh, das die Worte: „Soll ich opfern meine Liebe?" durchzitterte, erhob sie sich in der Stelle: „So sei zerrissen meine Liebe!" zu einer Gluth der Leidenschaft, die das Publicum zu anhaltendem Applaus hinriss. Ihr dramatischer Beruf ist unverkennbar und wird sie sich, wie wir vernehmen, der Bühne widmen. —d—

Hamm, 30. November. Gestern hatten wir hier das Vergnügen, einige von Ihren kölner Künstlern in einer musicalischen Soiree zu hören. Fräulein Elise Rempel, eine Tochter des Herrn Professors Rempel am hiesigen Gymnasium, welche ihre Gesangstudien bei Herrn Koch in Köln macht, gab uns durch den Vortrag der Arie: „Er weidet seine Herde", von Händel, der Sopranstimme in einem Duett von Spohr (mit Herrn Koch) und zweier Lieder von Kirchner und Dorn sehr erfreuliche Beweise ihrer Fortschritte in der Ausbildung einer schönen, vollen Mezzo-Sopranstimme. Herrn Koch's Lieder von Schubert und Mendelssohn machten, wie immer, einen trefflichen Eindruck. Ausserdem erregte Herr Seiss vom Conservatorium in Köln durch den Vortrag einer Polonaise von Chopin und der Lucia-Phantasie von Liszt Bewunderung.

Benedix begeht am 18. Januar 1864 sein fünfundzwanzigjähriges Dichter-Jubiläum. 1839 ging an diesem Tage in Wesel sein erstes Stück über die Bretter. Es war „Das bemooste Haupt" mit dem Dichter in der Titel-Rolle.

Weimar. Der General-Intendant Dr. Fr. Dingelstedt zeigt durch ein Rundschreiben an, dass auf der weimarischen Hofbühne die vier ersten Stücke des angekündigten Cyklus der historischen Dramen Shakespeare's in der letzten Woche dieses Jahres zur Aufführung kommen werden, und zwar Sonntag den 27. December: „Richard II.", Montag den 28. December: „Heinrich IV.", 1. Theil, Dinstag den 29. December: „Heinrich IV.", 2. Theil, Mittwoch den 30. December: „Heinrich V.". In der Osterwoche künftigen Jahres, von Ostermontag, 28. März 1864 an, wird alsdann, zur Vorfeier des auf den 23. April 1864 fallenden Shakespeare-Jubiläums, der ganze, aus sieben Stücken bestehende Cyklus folgen, nämlich ausser den vier oben genannten: „Heinrich VI." in zwei Theilen und „Richard III.".

△ **Magdeburg,** 1. December. Am 25. v. Mts. hörten wir im dritten Abonnements-Concerte im Saale der Harmonie die Concertsängerin Fräulein Julie Rothenberger aus Köln. Die junge Künstlerin errang durch den Vortrag der grossen Sopran-Arie aus Haydn's „Schöpfung" und zweier Lieder von Mozart und Dorn einen schönen Erfolg, den sie durch eine helle, besonders in der Höhe sehr rein und leicht ansprechende Stimme und correcten, ausdrucksvollen und in keiner Hinsicht affectirten Gesang vollkommen verdiente. Nach dem wiederholten Applaus der Lieder sang sie noch Beethoven's „Freudvoll und leidvoll" und löste die schwierige Aufgabe des Vortrags dieses herrlichen Liedes unter grossem Beifall. Von dem königlichen Musik-Director Herrn Ehrlich hörten wir einen meisterhaften Vortrag des Pianoforte-Concertes in *Es-dur* von C. M. von Weber, das *Perpetuum mobile* von demselben und die Rigoletto-Phantasie von Liszt. Beethoven's Sinfonie in *D-dur* und Mendelssohn's Athalia-Ouverture waren die Orchesterwerke des Abends.

Die münchener Concert-Saison ward am Allerheiligen-Tage durch das erste der von der musicalischen Akademie veranstalteten Odeons-Concerte eröffnet. Je wohlbegründeter der weitverbreitete Ruf dieser trefflichen Musik-Aufführungen ist, desto unangenehmer musste die trostlose Leere des Saales am Abende des 1. November die ernsteren Kunstfreunde berühren. Das Programm hatte diesmal an dieser Theilnahmlosigkeit des Publicums keine Schuld. Man begann mit dem Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley" von Mendelssohn; darauf folgte eine meisterhaft vorgetragene Bach'sche Motette, dann Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Soli, Chor und Orchester, endlich desselben Meisters neunte Sinfonie. Das Unterhaltungsblatt der münchener „Neuesten Nachrichten", dem wir die obigen Angaben entnehmen, gedenkt bei dieser Gelegenheit mit Anerkennung einer neuen Einrichtung, in Folge deren „bei diesem Concerte bis zu dessen Ende die Saalthüren geschlossen bleiben". Freilich ist es, wie dasselbe Blatt hinzufügt, „immerhin bedauerlich, dass ein gebildetes Publicum durch solche Maassregeln von den ungebildetsten Störungen des Genusses der Uebrigen abgehalten werden muss". — Am 7. November begannen auch die Herren Walter, Closner, Thoms und Müller ihre Quartett-Soireen mit Streich-Quartetten von Haydn (*D-moll*), von Mozart (*Es-dur*) und von Beethoven (*E-moll*). Die Theilnahme war auch hier der Zahl nach eine verhältnissmässig geringe, desto lebhafter aber äusserten die Anwesenden den hohen Grad ihrer Befriedigung über die vollendet schön vorgetragenen Musikstücke.

†* **Rotterdam,** 10. December. Die nächste Woche wird bei uns eine musicalische Festwoche sein. Am 16. wird zur Vorfeier von Beethoven's Geburtstag im Theater die *Sinfonia eroica* und darauf die Oper „Fidelio" aufgeführt unter der Direction des Capellmeisters der deutschen Oper, Herrn Levi. Am 18. kommt das Oratorium „Athalia" von Händel unter Leitung des Herrn Capellmeisters Nicolai aus dem Haag zur Aufführung; ihre Concertsängerin, Fräulein Rothenberger, wird darin die Josabeth singen, Fräulein Schreck die Alt-Partie. Am 19. geht F. Hiller's Oper „Die Katakomben" hier zum ersten Male in Scene, und wir rechnen es uns wohl nicht mit Unrecht zur Ehre an, dass ein auf Actien gegründetes deutsches Operntheater im Auslande vielen Bühnen im Vaterlande des grossen Componisten vorangeht.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 51. KÖLN, 19. December 1863. XI. Jahrgang.

Carl Maria von Weber.

Ein Lebensbild*).

Unter diesem Titel hat Herr Max Maria von Weber in Dresden den ersten Theil der Biographie seines Vaters dem deutschen Volke übergeben, welches mit freudiger Erwartung eine Gabe empfangen wird, die ihm das Lebensbild eines Tondichters vor Augen zu stellen verheisst, dessen herrlichen Werken es von Geschlecht zu Geschlecht Herz und Sinn in unvergänglicher Liebe entgegenträgt. Uns aber liegt es ob, zunächst den Lesern dieser Blätter, den Künstlern und Kunstfreunden, vor Allem zu verkünden, was sie in diesem Buche finden werden. Desshalb wollen wir zuerst aus einander setzen, was der Verfasser gewollt hat, und dann untersuchen, ob und wie er die Aufgabe, die er sich gestellt, gelöst habe. Je mehr seine Arbeit — die Frucht von beinahe siebenjährigem Sammeln, Sichten, Vergleichen und Forschen — in Folge seiner Auffassung der Grundsätze für die Darstellung eines Künstlerlebens von anderen biographischen Werken unserer Zeit abweicht, desto mehr wird es Pflicht, diese Grundsätze darzulegen.

Wir entnehmen sie in den Hauptzügen der Vorrede des Buches, die XVII Seiten füllt, mit des Verfassers eigenen Worten. Nachdem Herr von Weber über das Verhältniss des Biographen als Sohn zum Vater gesprochen, fährt er fort:

„Ich erwog, dass der lange, seit dem Scheiden des Meisters verstrichene Zeitraum mir das Gewinnen der nöthigen Objectivität erleichtere, dass es immer besser sei, wenn treue Liebe mit allen Gefahren, die sie im Gefolge hat, sich an die Darstellung des theuren Meisters mache, als wenn etwa einmal kühle, zersetzende Kritik oder blinder Enthusiasmus das Werk unternähmen, oder gar ein Künstler von Fach die Feder dazu ergriffe. Denn je bedeutender dieser wäre, um so gefährlicher würde es für die Treue der Darstellung sein, weil, je ausgeprägter, tiefer und originaler ein Künstler in seiner Richtung ist, es ihm um so schwerer werden muss, den Fachgenossen mit wahrem Gewichte zu wägen, mit redlichem Maasse zu messen. Ist doch eigentlich jedes Anerkennen, das der wahrhaft für sein Streben begeisterte Künstler seiner Intelligenz für abweichende Richtungen abgewinnt, eine Art von Verläugnung des Evangeliums, welches ihm der Gott geoffenbart hat, den er als einzigen erkennen soll..

„Ich panzerte mich ferner gegen den peinlichen Gedanken, von der Welt hier zu vieler, dort zu geringer Liebe geziehen zu werden, mit dem Bewusstsein, das rechte Maass davon gewiss im Herzen getragen zu haben, wenn ich es auch hier und da in meiner Darstellung verfehlt haben sollte, und endlich beruhigte mich auch über meine Unzulänglichkeit in musikwissenschaftlicher Beziehung die immer klarer werdende Anschauung von der eigentlichen Natur des Stoffes einer Künstler- und besonders Musiker-Biographie. Mendelssohn sagt irgendwo in seinen Briefen, dass, wenn man Musik mit Worten schildern könnte, er keine Note mehr schreiben würde, und Weber schrieb an Lichtenstein: „„Von meinen Werken schreibe ich Euch nichts, höret sie!"" und später: „„In dem Klange meiner Lieder findet ihr mich wieder!"" Hierin liegt eigentlich das Gesetz für die Abfassung einer Künstler-Biographie. Sie soll ihren Leser den Mann als Menschen kennen lehren, den er schon in seinen Werken als Künstler liebt und ehrt.

„„Wen könnte die Lebensbeschreibung eines Künstlers interessiren, von dessen Werken er gar nichts kennt?

„Desshalb ist es auch mit Zergliederung, Kritik und so genannter Erläuterung der Werke eines Künstlers und besonders wieder eines Musikers, in dessen Lebensbeschrei-

*) Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild von Max Maria von Weber. Erster Band. Mit Portrait. Leipzig. Ernst Keil. 1864. XXXVII und 569 S. in 8.

bung eine eigene, zweifelhafte Sache. Dem, der die Werke nie gesehen oder gehört hat, geben alle Schilderungen und Zergliederungen gar kein oder ein total falsches Bild; dem aber, der sie kennt, gewährt die Erwähnung ihres blossen Namens eine so klare Anschauung, als sie ihm seine Erinnerung überhaupt zu bilden gestattet. — — —

„Neben dem Festhalten dieser Gesichtspunkte erhellte sich mir die Aufgabe meiner Arbeit nun mit der Klarheit eines präcisen Pensums und war keine andere, als die Erzählung der positiv darstellbaren inneren und äusseren Ereignisse im Leben Carl Maria von Weber's in steter Beziehung zu der Schöpfung seiner Werke, und wiederum von deren Wirkung auf die Aussenwelt (denn im Schaffen weniger Künstler macht sich die Wechselwirkung zwischen ihrem Genius und der hörenden Welt so prägnant geltend, als bei Weber), aber ohne Versuche zu kritischer Beleuchtung oder Darstellung derselben*).

„Man kann aber eine Biographie mit zweierlei Tendenz schreiben. Einmal, um zum Studium einer Persönlichkeit, ihrer Thaten und Werke und ihrer Zeit anzuleiten, und dann wird man der fortlaufenden, strengen Darstellung der Ereignisse, gleichsam wie eine grosse Topographie des durchforschten Terrains, Notizen über alles benutzte Material, alle Quellen, aus denen man schöpfte, alle Wege, die man zur Ermittlung der Thatsachen einschlug, alle Maschinen, die man zum Bewältigen des Stoffes anwandte, in Form von Noten und Beilagen u. s. w. beizugeben haben, damit das Weitererergründen jeder Specialität, das Verfolgen jedes in den grossen Strom mündenden Gewässers bis in die letzte Verästelung allenthalben angebahnt sei.

„Diese Form der Biographie ist in Deutschland, als deutscher Gründlichkeit vorzüglich anmuthend, mit Vorliebe gepflegt worden und hat, besonders in Darlegungen wie die Arbeiten von Pertz, Jahn u. s. w., ihre vollste und höchste Berechtigung.

„Aber die andere Form biographischer Darstellung besitzt diese in nicht minderem Maasse. Diese hat das Gerüst, welches zum Errichten ihres Baues diente, entfernt, ein Weiterführen desselben verneint und gibt das Werk als ein enger umrahmtes, aber fest abgeschlossenes, gerundetes Bild. Sie gewährt nicht die Mittel, das geschilderte Dasein noch weiter zu studiren, sondern verlangt vom Leser, dass er das ihm vor Augen gestellte Portrait eines Lebens auf Treu und Glauben für treu und redlich gemalt und ähnlich nehme. Ihre Darstellung soll gleichmässig vorüberfliessen, wie ein Strom, dessen mehr oder weniger aufleuchtende Wellen die Ereignisse bilden, und aus dessen Flut, durch ihr Entstehen schon erklärt, die Werke des grossen Menschen, welchen das Werk schildert, hervorblühen, wie beseelte Emanationen der Zeugungskraft des Lebensstromes, wie Lotosblumen aus der Flut des allerzeugenden Ganges.

„Diese Form der biographischen Darstellung schien mir die passendste für Weber's Leben, dessen Werke specifischer durch ihr Erscheinen als durch ihr Studium wirken, dessen Existenz so unendlich viel von menschlichem und künstlerischem Schicksal, Lust, Lieb' und Leid enthält, dass es so recht zum Ausmalen des Lebensbildes eines edeln, vielverkannten und gekränkten Mannes, der ein grosser Künstler war, sich eignete.

„Und mich drängte es von Herzen, dies einmal nicht mit prätentiösem historischem Pinselschwunge, sondern mit der liebevollen Sorgsamkeit Gerhard Dow's und Terbourg's, nicht im Stile der Werke des Mannes, sondern im Stile von dessen Leben zu thun, den Leser mit ihm wandeln, reisen, lachen und weinen, triumphiren und fluchen, ihn an Weber's Tisch, im Kreise seiner Lieben sitzen zu lassen, ihm zu gestatten, dem Meister in den Mühen und Seligkeiten des Schaffens an seinem Schreibtische über die Schulter zu sehen, seinen Herzschlag zu hören, wenn er den Dirigentenstab hob, ihn zu belauschen, wenn er, mit seinen Kindern spielend, im Grase kroch, sein Aeffchen tanzen und seinen Jagdhund apportiren lehrte!

„Mich drängte es, den Meister der „„Euryanthe““, des „„Freischütz““ und „„Oberon““ nicht bloss mit Lyra und Lorberkranz, sondern auch im Hoffrack mit Schuh und Escarpins, und in seinem grauen Hausrocke, und als armen Reisenden, und als frohen oder verdrossenen Hausherrn, kurz: in all dem Grossen und Kleinen zu malen, das die Welt ausmachte, in dem seine Werke als goldene Früchte wuchsen; mit Einem Worte: den Leser mit ihm leben zu lassen."

Hierzu gehört ferner, was der Verfasser über das reichliche Material, das ihm zur Benutzung vorlag, und über dessen Behandlung von seiner Seite, so wie über die Darstellung sagt. Er benutzte ausser den gedruckten Nachrichten vorzugsweise an tausend Briefe von und an Weber und dessen Notizbücher vom 26. Februar 1810 an bis drei Tage vor seinem Tode.

„Am vorsichtigsten" — fährt er S. XII fort — „habe ich mündliche oder schriftliche Reminiscenzen, in so weit

*) Mein Buch in künstlerischer Beziehung ergänzend, aber als vollkommen selbständiges Werk erscheint demnächst ein musikwissenschaftlich organisirtes Verzeichniss sämmtlicher musicalischer Arbeiten C. M. von Weber's aus der Feder des rühmlich bekannten Tonkünstlers Musik-Directors F. W. Jähn zu Berlin, der wahrscheinlich der gründlichste lebende Kenner der Musikwerke Weber's ist. Ich verweise hiermit auf dieses Buch, das im Ganzen nach dem Muster der Meisterarbeit Köchel's über Mozart behandelt werden wird. Der Verfasser.

erstere nicht auf frühere Niederschriften gegründet waren, von Zeitgenossen, ja, selbst die Familien-Traditionen und die Erzählungen meiner Mutter benutzt. Es ist in der That unglaublich, wie der Strom des Lebens in der Erinnerung die Ereignisse nach der Richtung von Zeit und Dimension durch einander wirrt. Es sind mir ausführliche Mittheilungen höchst ehrenwerther Zeitgenossen, von Beamten an Theatern und von Freunden meines Vaters über Thatsachen, Ereignissreihen und Vorkommnisse zugegangen, deren Correctheit dieselben versicherten, und in denen oft, wie die Vergleichung mit zuverlässigen Zeitquellen lehrte, alle Data unrichtig und durch lange Zeiträume getrennte Ereignisse in eines zusammengezogen waren. Ja, ich habe meine Vorsicht der Benutzung, besonders in Betreff der Schilderungen subjectiver Zustände, auch auf die Correspondenzen ausgedehnt, da ich sehr gut weiss, dass der Mensch am Schreibpulte von dem im Kampfe des Lebens sehr verschieden ist, und sogar Weber's eigene Briefe, besonders die an seine Gattin, davon nicht ausgenommen. Dieser theuren Frau, der Weber's Leben und Ruhm werther war, als ihm selbst, und die mit der nervösesten Spannung guten Nachrichten von ihm entgegen sah, hat er die Ereignisse, ohne jemals von der Wahrheit der Thatsache abzuweichen, liebevoll oft in anmuthigerem Lichte, als das war, welches sie hier und da wirklich ausströmten, erscheinen lassen. Solche von der zartesten Sorge umgefaltete Schleier waren immer leicht zu haben.

„Was nun die äussere Form der Darstellung des aus dieser Masse von Material heraus zu formenden Lebensbildes betrifft, so schien es mir, dass ein Künstlerleben in anderem Tone erzählt, in anderem Stile geschildert werden müsse, als das eines Helden oder Gelehrten. Ich bin bemüht gewesen, meiner Erzählung den Localton der geschilderten Lebensperioden zu geben, das Ganze aber in dem Tempo strömen zu lassen, in dem Weber's kurzes Leben sich emsig, hastig und ruhelos verathmete. Durch dieses Bemühen, verbunden mit der Benutzung der ausserordentlichen Masse der mir zur Hand befindlichen Einzelheiten, hat die Darstellung hier und da, wie ich mir nicht verberge, einen Charakter bekommen, als seien die Lücken des Verlaufs der historisch begründeten Thatsachen durch hinzugedichtetes Detail ausgefüllt und so dieser oder jener Abschnitt zur romanhaften Erzählung abgerundet worden.

„Dem ist aber nirgend so! Selbst im Detail bin ich nie bewusster Maassen vom Gegebenen abgewichen, und obwohl ich keine Quellen angegeben habe, doch gern erbötig, auf an mich ergehende begründete Anfragen diejenigen nachzuweisen, aus denen ich jede Thatsache geschöpft oder in erlaubtester Weise vorsichtig Muthmaassungen hergeleitet habe.

„Das consequente Durchführen des Princips meiner Darstellung bedingte es, dass ich, und dies wird mir vielleicht von prüden Discretions-Fanatikern verdacht werden, auf diejenige Sphäre von Weber's Seelenleben, welche als *primum mobile* seine Welt umschloss, das Wirken seines Herzens und die Gegenstände desselben, mehr und helleres Licht fallen liess, als dies bisher — Mode war. Aber mir schien es, obgleich die meisten Biographen in missverstandenem Zartgefühle von diesem Sonnenscheine in der Welt einer Künstlerseele nur andeutungsweise, schüchterne und blasse Reflexe zu geben gewagt haben, als hiesse das ein Panorama ohne Himmel malen.

„Ich hab's daher gewagt, und durfte es, wie ich glaube; denn wie grosse Menschen nach ihrem Tode immer wachsen, während kleine wie Irrlichter verschwinden, so wird auch das Fühlen, das bei menschlichen Nullen Schwärmerei und Jugend-Thorheit heisst, bei bedeutenden Männern zu gewaltiger, zeugender und gestaltender Kraft. Auch lag es nirgend in meiner Absicht, einen Panegyrikus auf meinen Vater zu schreiben."

Endlich verheisst Herr von Weber, mit derselben Unparteilichkeit und ohne Ansehen der betreffenden Personen auch die amtlichen Verhältnisse seines Vaters in Dresden darzustellen. Weber's Stellung daselbst war eine peinliche: es war ihm nicht möglich, sich das Vertrauen der ihm vorgesetzten Männer, den Grafen Vitzthum ausgenommen, weder in künstlerischer noch in politischer Beziehung zu erringen. Seine Bedeutung als Künstler würdigte man dort im Allgemeinen so wenig, „dass einst sein letzter Chef, auf einer Reise mit ihm die Kundgebungen hoher Verehrung wahrnehmend, die ihm von allen Seiten dargebracht wurden, ganz erstaunt ausrief: „„Weber, sind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?""

(Schluss folgt.)

Aus Berlin.

Den 16. December 1863.

Das zweite Concert der Gesellschaft der Musikfreunde, das am Samstag in der Sing-Akademie Statt fand, begann mit zwei werthvollen Bruchstücken der älteren Opern-Literatur, für deren Vorführung wir den Unternehmern, so wie dem technischen Dirigenten, Herrn von Bülow, nur dankbar sein können, der Ouverture zu Gluck's „Paris und Helena" und einem Duett aus „Euphrosyne" von Méhul. „Paris und Helena", 1769 geschrieben, später als „Orpheus" und „Alceste", gehört in die Reihe derjenigen Opern, in denen Gluck sein Princip dramatischer Charakteristik mit Bewusstsein durchzuführen suchte. In wie weit

auch die Ouverture in ähnlichem Sinne angelegt ist, vermögen wir zwar nicht zu beurtheilen; doch zeigt die Anlage des Ganzen das entschiedene Bestreben, contrastirende Motive einander gegenüber zu stellen und damit eine innere Lebendigkeit in die Instrumental-Musik hineinzuführen, die der früheren Zeit versagt war. Wenn auch die zu Grunde liegenden Themata sowohl als die dem Componisten zu Gebote stehenden Mittel der Kunst, vermöge deren er ihnen eine weitere Ausführung geben konnte, sich durch ihre Simplicität als einer vergangenen Kunst-Periode angehörig erweisen, so fesselt doch auch heute noch die Bestimmtheit des Gedankens und des Ausdrucks; es ist jener Gluck, dem es nicht vergönnt war, über alle Herrlichkeiten, welche die Ton-Phantasie zu erschliessen vermag, in gleichem Maasse zu verfügen, wie andere Meister vor und nach ihm, der sich aber dennoch neben ihnen einen Platz errang durch die Bestimmtheit seines Wollens, durch die unerschütterliche Sicherheit, mit der er die Materie des Tones dem Geiste unterwarf. — „Euphrosyne" ist eine der frühesten Opern Méhul's (aus der Zeit der Revolution), die erste, mit der der talentvolle Franzose, bekanntlich ein Jünger Gluck's, in Paris sich Bahn brach. Dennoch hielt sich die Oper nicht lange; man tadelte schon damals das Uebermaass des dramatischen Ausdrucks. Nach dem uns mitgetheilten Fragmente ist dieser Vorwurf für jene Zeit völlig begreiflich. Auffallend ist in dem Duette, das von Fräulein von Pöllnitz und Herrn Otto correct und mit dramatischem Vortrage gesungen wurde, die durchweg mehr dramatische als strengmelodische Behandlung der Singstimmen und die rauschende Instrumentation, die namentlich am Schlusse des Tonstückes es selbst den kräftigsten Stimmen unmöglich macht, noch durchzudringen. Wir sind indessen heute noch an ganz Anderes gewöhnt und würden diesen Vorwurf kaum noch zu erheben wagen. Sowohl in der Instrumentation, die nicht bloss den Gesang unterstützt, sondern eine selbständige musicalische Bedeutung hat, als im Gesange verräth sich Gluth der Leidenschaft und Energie des Gedankens; in dem scharf Zugespitzten, Pointirten der einzelnen melodischen Phrasen zeigt sich ein specifisch französisches Element, aber es ist doch mehr Mark darin, als in dem neuen Franzosenthum. — Beethoven's Violin-Concert wurde von Herrn A. Kömpel, königlich hannover'schem Kammer-Virtuosen und grossherzoglich sächsischem Concertmeister, vorgetragen. Wir lernten in Herrn Kömpel einen Geiger kennen, der mit einer vorzüglichen Technik ein gesundes, nach einzelnen Richtungen hin auch ein poetisch tiefes Verständniss verbindet. Sein Ton ist nicht von hervorragender Kraft, und so erreicht er denn nicht die schwungvolle Auffassung eines Joachim oder Laub; Zartheit des Tones und Innigkeit des Vortrages ist ihm aber in hohem Grade gegeben; somit war es namentlich das Andante, das er in vorzüglich schöner Weise zu Gehör brachte. Ausser dem Beethoven'schen Concerte hörten wir noch von ihm Adagio und Fuge (*G-moll*) von Seb. Bach; auch hier war die Gediegenheit und Correctheit des Vortrages höchst rühmenswerth. Eine bei Gelegenheit des Uhland-Festes mit lebenden Bildern zur Aufführung gebrachte Instrumental-Composition des Herrn von Bülow: „Des Sängers Fluch", bildete den Schluss des ersten Theiles. Recht gelungen ist der erste Theil der Composition, der streng thematisch gearbeitet ist, nicht Ueberschwängliches in Harmonie und Melodie enthält und der Phantasie den beabsichtigten poetischen Eindruck festlichen Zusammenseins zu gewähren vermag. Von dem Auftreten des Sängers ab wird der musicalische Inhalt der Composition unbedeutender. Die Melodieen nähern sich etwas einer Art der Lyrik, die nicht aus der Tiefe des Gemüthes quillt, sondern sich auf der Oberfläche des Salons bewegt; die letzten Sätze, die den Fluch des Sängers und die Erfüllung desselben darstellen, sind nach unseren Begriffen von Kunst zu realistisch ausgeführt. Nichts desto weniger verräth sich in dem Ganzen ein gewisses Talent für Composition, das sich auch durchaus nicht so schrankenlos entwickelt hat, als Manche erwarten möchten. Was wir aber freilich vorzugsweise vermissen, ist Individualität der Erfindung; und welchen Werth hat die Programm-Musik überhaupt noch, wenn sie nicht einmal vermag, die Phantasie des Componisten zu eigenthümlichen Gestaltungen anzuregen, zu denen er aus rein musicalischem Bedürfnisse, ohne Vorstellung eines bestimmten Gegenstandes, nicht gekommen wäre? Die „Präludien", diejenige symphonische Dichtung von Liszt, mit der der Componist selber vor acht Jahren in Berlin debutirte, bildeten den Kern der zweiten Abtheilung des Concertes. Wir gestehen, dass wir diesem Werke gegenüber auf demselben Standpunkte stehen, wie vór acht Jahren: uns ist Liszt nicht näher gerückt. Die musicalischen Gedanken, die darin vorkommen, erheben sich nach unserer Ansicht entweder nicht über das Gewöhnliche, oder schlagen sofort in das entgegengesetzte Extrem um; gesunde Empfindung vermissen wir überall. Die Form ist von losem Gefüge. Das Laien-Publicum mag sich durch einzelne sentimental oder weich klingende Stellen und durch den seltsamen Wirbel chromatischer Ton- und Accord-Fortschreitungen hier und da angezogen fühlen; wie aber ein musicalisch denkender Hörer dazu gelangen soll, darin ein beachtungswerthes Kunstwerk — wir reden noch nicht einmal von den maasslosen Ansprüchen, die sich daran knüpften — zu finden, ist uns unbegreiflich. Es ist die Virtuosität, die

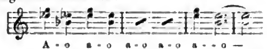
vielerlei Musicalisches, Gutes und Schlechtes, in sich aufgenommen hat, und nun dasselbe zu oberflächlicher Unterhaltung, zu sinnlich zerstreuender Aufregung verarbeitet. Für einen ernsthaften, sich sammelnden Geist ist dergleichen nichts. G. E.

Aus H. Berlioz' Trojanern.

Als eine Probe, wie weit sich die Musik der neueren Spectakel- und Decorations-Oper verirren kann, geben wir den wörtlichen Text zu dem Instrumentalsatze, welcher den zweiten Act der „Trojaner" von Berlioz bildet, nach dem Clavier-Auszuge.

„Das Theater stellt einen africanischen Urwald dar. Der Vorhang geht auf. Zwei Najaden lassen sich blicken und verschwinden wieder im hohen Schilf. Man sieht die Najaden in dem See schwimmen. Fanfare von Jagdhörnern in der Ferne, der die Najaden mit Unruhe zu lauschen scheinen; sie steigen aus dem See und spähen in die Ferne, gehen nach der Coulisse rechts und zeigen wachsende Unruhe. Sie ergreifen die Flucht und verschwinden im Schilf. Einige Jäger erscheinen und gehen über die Bühne. Ein einzelner Jäger geht vorüber und scheint über das Nahen eines Gewitters besorgt; er stellt sich unter einen Baum. Hörner in der Ferne; der Jäger verlässt seinen schützenden Stand und geht nach der Gegend des Waldes hin, wo er die Töne hört. Hörner- und Posaunen-Fanfare auf der Bühne etwas näher. Der Himmel verdunkelt sich, es fängt an zu regnen (Saiten-Instrumente *pizzicato*), ein Blitz *ff*, Paukenwirbel auf der Bühne. Ascanius sprengt zu Pferde über die Scene. Andere Jäger zu Pferde folgen ihm nach kurzem Zwischenraum. Andere Jäger zu Fuss flüchten sich nach verschiedenen Seiten hin. Dido und Aeneas treten auf und trotzen dem Sturm und dem Gewitter. Es ist fast Nacht geworden. Dido und Aeneas gehen in die Grotte.

„Die Wald-Nymphen erscheinen mit fliegenden Haaren oben auf dem Felsen, laufen hin und her mit Geschrei und zügellosen Geberden:



Fanfaren zu beiden Seiten auf dem Theater. Tanzende Faunen treten auf und rufen warnend: „*Italie!*" Der Bach des Felsens wächst und wird zu einem rauschenden Wasserfall. Mehrere andere Wasserfälle bilden sich auf verschiedenen Seiten des Felsens und mischen ihr Rauschen in das Krachen des Donners. Satyrn und Waldgötter führen mit den Faunen im Dunkel groteske Tänze auf. Der Blitz schlägt in einen Baum, spaltet ihn und setzt ihn in Brand; die brennenden Zweige fallen auf den Boden, die Faunen und Waldgötter raffen sie auf und tanzen, indem sie sie hoch halten. Dazu Chor (10 Tacte *Ao, ao*), Alle laufen davon. Die Bühne hüllt sich nach und nach in dichtes Gewölk; sie wird endlich durch unbeweglich feststehende Wolken ganz bedeckt. Das Gewölk hebt sich allmählich und verzieht: der Vorhang fällt."

Viertes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn **Ferdinand Hiller.**

Dinstag, den 15. December 1863.

Programm. Erster Theil. 1. Ouverture zu Oberon von C. M. von Weber. 2. Cavatine von Rossini (Fräulein Jenny Meyer). 3. Concert Nr. II. für die Violine von L. Spohr (Herr von Königslöw). 4. „Des Mädchens Klage" von F. Schubert (Fräulein Meyer). 5. Ouverture zur schönen Melusine von F. Mendelssohn. 6. Hymne für Alt-Solo, Chor und Orgel von F. Mendelssohn.

Zweiter Theil. 7. Sinfonie Nr. II. von Robert Schumann.

Der erste Theil des Concertes führte sechs Stücke der verschiedensten Gattungen und Stilarten vor. Die besten davon waren unstreitig die orchestralen Sachen, das Violin-Concert Nr. II. von L. Spohr, C. M. von Weber's Ouverture zu Oberon und Mendelssohn's zu dem Märchen „Die schöne Melusine". Letztere ist eine der am seltensten gehörten von den vier grossen Ouverturen Mendelssohn's, doch steht sie den anderen keineswegs nach und enthüllt in ihrer Einleitung und am Schlusse eine reizende, phantastische und sehr geschmackvolle Malerei, während der rauschende Hauptsatz vom sonstigen Wesen Mendelssohn's abweicht und fast etwas spontinisch klingt. Dass Weber's Oberon-Ouverture die Verheissung eines wunderbaren Zaubers der Töne, den das Horn ankündigt, vollkommen erfüllt, wer hat das nicht schon oft empfunden? und doch wird man immer von Neuem davon hingerissen, zumal wenn das schöne Werk so genau und doch schwungvoll ausgeführt wird, wie auch dieses Mal wieder. In der Oberon- und in der Freischütz-Ouverture ist es dem Componisten vollkommen gelungen, ein einheitliches Kunstwerk aus den Melodieen der Oper zu bilden; seine Nachfolger haben ihr Muster nicht erreicht, und am Ende ist diese ganze Gattung zu erbärmlicher Potpourri-Fabrication herabgesunken. Freilich fehlte den Nachahmern auch der echte Stoff zu dem Gewebe: die Weber'schen Melodieen.

Herr von Königslöw hat durch seinen in jeder Hinsicht auf Reinheit, Ton, Correctheit und Ausdruck vortrefflichen Vortrag glänzend bewiesen, dass ein gediegener Violinspieler auch mit einem Concerte von Spohr in unseren Tagen ein gebildetes Publicum, das nicht durch Liebhaberei an musicalischen Seiltänzereien verdorben ist, innig erfreuen und zu dem lebhaftesten Beifalle begeistern kann.

Ueber den Gesang der geschätzten Künstlerin Fräulein Jenny Meyer können wir nur unser früheres Urtheil wiederholen. Ihre

schöne, weiche, wohllautende Stimme hat durch vervollkommnete Tonbildung gegen früher allerdings gewonnen und würde ihren Reiz in einem kleineren Saale gewiss noch mehr entwickeln, als im grossen Raume; allein der Vortrag hat sich nicht geändert, es herrscht in ihm eine Ruhe, die man versucht sein könnte, classisch zu nennen, wenn sie nicht gar zu kalt liesse und der Innigkeit des Ausdrucks und noch mehr der Tiefe des Gefühls ermangelte. Unter dieser Monotonie des Vortrages leidet dann auch natürlich die Auffassung des Gesangstückes, wie denn z. B. die Sängerin in Schubert's „Des Mädchens Klage" die Worte der „Himmlischen, welche den heilenden Trost nicht versagen will", ganz mit demselben Timbre der Stimme und mit demselben klagenden Ausdrucke vortrug, wie die anderen Strophen. Am besten gelang ihr die Solo-Partie in Mendelssohn's Hymne mit Chor und Orgelbegleitung: „Lass', o Herr, mich Hülfe finden", wobei die Orgel, von Herrn Franz Weber sehr schön registrirt, eine treffliche Wirkung machte.

Im zweiten Theile des Concertes wurde uns — so viel wir uns erinnern, zum ersten Male — die Sinfonie Nr. II. in *C-dur* von Robert Schumann vorgeführt. Sie liess das Publicum kalt, selbst das Scherzo und das Adagio, welches wohl noch die ansprechendsten Sätze sind, erregten nur sehr mässigen Applaus. Auch wir konnten beim Anhören derselben, wie der bei Weitem grösste Theil der Anwesenden, nur die ausgezeichnete Ausführung bewundern, da das Orchester das schwierige Werk mit wahrer Virtuosität vortrug. Die Sinfonie ist im Jahre 1846 geschrieben, kurz nach der Zeit, in welcher Schumann in Dresden von dem Krankheits-Anfalle genesen war, der ihn damals zum ersten Male erfasst hatte. Er hat sich selbst folgender Maassen über diese Sinfonie geäussert: „Ich skizzirte sie, als ich physisch noch sehr leidend war; ja, ich kann wohl sagen, es war gleichsam der Widerstand des Geistes, der hier sichtbar influirt hat und durch den ich meinen Zustand zu bekämpfen suchte. Der erste Satz ist voll dieses Kampfes und in seinem Charakter sehr launenhaft und widerspänstig." — Trotzdem gibt es Schumannianer, die Schumann'scher sind, als er selbst, und denn auch diese Sinfonie für einen musicalischen Wunderbau erklären!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 17. December wurde hier als Fest-Vorstellung zu Beethoven's Geburtstags-Feier (der 93sten, nicht hundertsten, die erst mit dem Jahre 1870 eintritt) im Stadttheater seine Oper Fidelio in einer bis auf wenige Scenen sehr gelungenen Darstellung gegeben. Vorher ging ein Prolog von L. Bischoff, eingeleitet durch Beethoven's Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen", mit Würde und Ausdruck gesprochen von Frau Ernst als Priesterin der Musen, und am Schlusse durch ein Tableau von Priesterinnen, welche Altäre bekränzen und die Opferflammen auf ihnen nähren, während der Genius der Tonkunst einen Lorberkranz über der Büste des Meisters emporhält, illustrirt.

Bonn, 8. December. Das zweite unserer Abonnements-Concerte am 3. December war der Aufführung des Oratoriums „Die Schöpfung" von Haydn gewidmet. Die betreffenden Soli waren in den Händen des Fräuleins Marie Büschgens aus Crefeld (Sopran), des Herrn Göbbels aus Aachen (Tenor) und des Herrn Hill aus Frankfurt am Main (Bass). Fräulein Büschgens sang ihre Partie recht lobenswerth, wobei derselben ihre schöne Stimme sehr zu Statten kam; nur möchten wir der Künstlerin rathen, auf die Ausbildung ihres Trillers mehr Sorgfalt zu verwenden. — Herr Hill war der Glanzstern des Abends. — Die Chöre gingen correct und schwungvoll und zeugten von dem Fleisse und der Aufmerksamkeit der einzelnen Mitglieder. — Herrn Musik-Director Brambach sollen wir für die vortreffliche, mit Umsicht und Begeisterung geleitete Aufführung des Ganzen unseren wärmsten Dank. -*h.*

Mainz. Richard Genée hat seine so eben vollendete Oper „Rosita" dem Grossherzog von Schwerin dedicirt und die Allerhöchste Erlaubniss erhalten, die Widmung bei Veröffentlichung des Clavier-Auszugs oder der Partitur auf dem Titel bemerken zu dürfen.

Aachen, 15. December. Das Concert, welches die „*Société Royale la Légia*" aus Lüttich, unter Leitung des Herrn Prof. Th. Vercken und unter Mitwirkung ausgezeichneter Solisten von dort, am Sonntag hierselbst im neuen Curhaussaale zum Besten unseres Mariannen-Instituts und der Taubstummen-Anstalt veranstaltete, war in seiner Ausführung eine sehr erfreuliche, gediegene Leistung. Ein äusserst zahlreiches Auditorium hatte sich dazu eingefunden, welches mit Interesse jeder Nummer des Programms folgte, und soll eine Einnahme von mehr als 400 Thlrn. erzielt worden sein. — In der gestrigen Sitzung des niederrheinischen Musikfest-Comite's ist die Wahl eines Dirigenten für das bevorstehende Musikfest, welches in den nächsten Pfingsttagen in unseren Mauern gefeiert wird, auf den königlich baierischen General-Musik-Director Herrn Franz Lachner gefallen. Unter den Gründen für diese Wahl — es scheint also, dass man in Aachen die Nothwendigkeit fühlt, Gründe dafür anzuführen — macht das aachener Blatt, dem wir die obige Mittheilung entnehmen, geltend, dass der berühmte Meister auch „der Stadt Aachen und ihren Künstlern die rührendste Anhänglichkeit stets gezollt und bei allen Gelegenheiten den Ruhm ihrer Gesangchöre glänzend hervorgehoben hat." — Das ist wirklich rührend und zugleich sehr naiv und schmeichelhaft für Lachner.

Cleve. Die Herren W. Drechsler, Violinist und Sänger aus Dresden, und Hause, Pianist, der in Nordamerica rühmlich bekannt ist, haben hier auf ihrer Rückreise aus Holland, wo sie an vielen Orten concertirt haben, am 13. d. Mts. eine recht besuchte Soiree gegeben und viel Beifall gehabt. Wir hörten unter Anderem das Clavier-Concert in *A-moll* von Hummel und ein paar Solo-Compositionen von Hause, das Violin-Concert von Mendelssohn und ein Duo über Motive aus Oberon von Wolff und Vieuxtemps.

Essen, 7. December. Gestern Abend wurde hier in dem schönen Saale der Vereinigten Gesellschaft von dem hiesigen Gesang-Musikverein, unter Mitwirkung tüchtiger auswärtiger Kräfte, vorzüglich eines Theiles des Gesangvereins unserer Nachbarstadt Mülheim und dessen Dirigenten, Herrn Engels, unter Leitung des Herrn Ernst Helfer Händel's Oratorium „Samson" zur Aufführung gebracht. Achtzig Stimmen vereinigten sich mit einem verstärkten Orchester, in welchem mehrere auswärtige Künstler mitwirkten. Die Soli waren in der dankenswerthesten Weise theils von hiesigen, theils von auswärtigen Dilettanten übernommen worden. Das zahlreich erschienene Publicum, welches den grossen Saal ganz gefüllt hatte und zum Theil auch in den zum Concerte hinzugezogenen angränzenden Räumen weilte, spendete der Aufführung gerechten Beifall und schied in unverkennbar befriedigter Stimmung.

(„Des Sängers Fluch", grosse Oper in drei Acten von August Langert; zum ersten Male aufgeführt auf dem herzogli-

chen Hoftheater zu Coburg am 6. December.) Man schreibt darüber aus Coburg: Die vorliegende Opern-Novität hatte sich bei ihrer Aufführung des glänzendsten Erfolges zu rühmen, was ohne Zweifel um so erfreulicher ist, als es sich dabei um das Werk eines (in Coburg lebenden) jungen Componisten handelt, der dadurch zu der Hoffnung berechtigt, dass ihm das so verwaiste Gebiet der deutschen Opern-Composition in Zukunft noch viele schöne Früchte verdanken werde. **August Langert** hat sich dem coburger Publicum durch ein schon früher am Hoftheater zur Aufführung gekommenes Opernwerk als begabter Musiker bekannt gemacht. Jene erste Oper Langert's, „Die Jungfrau von Orleans", ist dem Referenten nicht bekannt geworden; es kann desshalb hier auch kein Vergleich angestellt werden, und wir constatiren nur, dass die neue Langert'sche Schöpfung von Kunstverständigen als ein sehr bedeutender Fortschritt anerkannt wird. Schon an dem Texte erhielt der Componist einen sehr dankbaren Stoff. Die allgemein bekannte Uhland'sche Ballade musste für die Schluss-Katastrophe einen sehr grossartigen dramatischen Moment bieten, der auch für die musicalische Behandlung die günstigsten Elemente enthält. Dieser Hauptmoment ist in den vorangehenden beiden Acten durch eine Intrigue vorbereitet, welche an sich zwar einfach ist — und es ist dies für einen Operntext von besonderer Bedeutung —, vor Allem klar und plastisch dem Publicum entgegentritt und der breiteren musicalischen Charakteristik angemessene Gelegenheit gibt. Den Personen des Gedichtes ist noch eine Gestalt, Gisela, hinzugefügt, welche der Handlung Bewegung verleiht und die eigentliche Intrigue übernimmt. (?) Dass für Zeit und Oertlichkeit die mythische Vorzeit des Nordens gewählt ist, gibt dem ganzen Vorgange ein bestimmtes und charakteristisches Gepräge. Auch der Componist hat sich die dramatische Charakteristik sehr angelegen sein lassen, was ihm besonders bei den Gestalten des Königs und der Königin trefflich gelungen ist. Des Königs Wildheit und Zerrissenheit des Gemüthes ist besonders in der grossen Scene zu Anfang des zweiten Actes glücklich geschildert. Die sanfte Königin ist durchweg sehr schön gehalten und vorzugsweise die träumerische Arie im dritten Acte ein höchst anziehendes Musikstück. Auch dem Wesen des Sängers **Elfried** ist es durchaus angemessen, dass gerade ihm durchgängig die am breitesten ausgeführten Melodieen zuertheilt sind. Was die Instrumentation betrifft, so lässt Herr Langert eine sehr bedeutende technische Fertigkeit erkennen; noch günstiger würde dieser Vorzug sich geltend machen, wenn der Componist sich entschliessen könnte, hier und da — ganz besonders in den recitativischen Partieen — in der Behandlung der Blech-Instrumente und der grossen (türkischen) Trommel Abschwächungen vorzunehmen. In der ersten Hälfte der Oper erscheint die musicalische Arbeit gegenüber dem natürlichen Strome der Empfindungen noch zu vorherrschend, besonders in den zuweilen übermässig sich drängenden Modulationen. Mehr und mehr aber gewinnt der Componist im Verlaufe der Oper das richtige Maass, und es ist kein geringer Vorzug des Werkes, dass gerade im letzten Acte sich das Talent des Componisten gipfelt. Mit dem Fluche des alten Sängers stürzt die nordische Königshalle ein und die Bühne verwandelt sich in eine öde Heidefläche, auf der nur eine einzelne zerbrochene Säule von verschwundener Pracht zeugt. Die Idee, am Schlusse eine Melodie nachklingen zu lassen, wie wenn der Wind klagend über die Haide fährt, ist hochpoetisch. — Das Publicum nahm die Oper durchgängig mit rauschendem Beifalle auf und rief namentlich die Vertreter der Haupt-Partieen, unter denen wir vor allen Dingen Herrn **Réer** wegen der mit Weichheit gepaarten Kraft seines Tenors und des Charakteristischen seines Spiels und Gesangs-Vortrages auszuzeichnen haben, zu wiederholten Malen.

Man schreibt uns aus **Berlin**: „Ein Künstler von Bedeutung ist der Violoncellist Herr **Jul. Steffens**, kaiserlich russischer Solist, der ein den classischen Mustern nachgebildetes Concert von Piatti mit entschiedenstem Beifalle vortrug. Sein Ton ist angenehm, wohlgebildet, die Bogenführung gut, der Vortrag voll Seele, im Andante mustergültig. Selten haben wir die Octavengänge so rein gehört, selten die (nun einmal unerlässlichen) Arpeggien über die Saiten so zusagend gefunden. Das Concert enthält alles, was bisher gehört; der Virtuose, das Publicum, Jeder muss es in seiner Weise dankbar finden. Herr **Steffens** ist seit vorigem Winter aus Russland zurückgekehrt und seitdem in Concerten zu Frankfurt am Main im Museum, zu Leipzig im Gewandhaus, zu Amsterdam in *Felix Meritis*, zu Berlin u. s. w. mit grossem Beifalle aufgetreten. Er hat jetzt eine neue Kunstreise durch Deutschland angetreten, welche sein schönes Talent ohne Zweifel immer mehr zur Anerkennung bringen wird.

Dem Vernehmen nach ist Frau **Fabri-Mulder**, welche zuletzt in Wien mit grossem Beifalle gastirt hat, als Primadonna der Oper am Actientheater zu **Frankfurt am Main** mit 8000 Fl. Jahrgehalt angestellt worden.

Leipzig. Als nachträgliche Feier des 18. Octobers erschien im Theater am 31. October ausser einer Wiederholung des Schauspiels „Eine Warte am Rhein" als einleitendes Stück zum ersten Male ein Opern-Fragment auf der Scene, genannt „Deutschlands Erhebung", Vorspiel zu einer (noch nicht vollendeten) dreiactigen Oper: „Theodor Körner", Text von **Louise Otto**, Musik von **Wendelin Weissheimer**. Der Componist, welcher selbst dirigirte, gehört der neudeutschen Richtung in der Tonkunst an. Dasselbe ist auch mit der Verfasserin des Textbuches der Fall, die — obgleich der Tonkunst selbst ganz fernstehend — doch oft genug schon als Schriftstellerin mit ihrem Worte für Wagner's Kunst-Theorieen, für die Musik dieses Meisters, wie für die Liszt's u. s. w. ins Feuer gegangen ist. Das Textbuch erlaubt keine eingehende Kritik; obwohl Lützow und Körner auftreten, so wäre doch wohl ohne Weissheimer's Musik, trotz aller für 1813 herrschenden Begeisterung, ein gründliches Fiasco das unvermeidliche Schicksal dieses Vorspiels gewesen. Freilich wurde auch die Musik hauptsächlich nur von einer Partei bewundert. Weissheimer ist ein Musiker von Talent, und zwar ein solcher, der etwas Tüchtiges gelernt hat; aber er bewährt dies hauptsächlich nur in mehr oder weniger glücklicher Nachahmung. Es ist bei dieser Musik nicht allein die Art der Motivbildung, der Harmonik, Rhythmik und Orchestration durchaus wagnerisch, die ganze Partitur des Vorspiels erscheint vielmehr in der Hauptsache dem geistigen Inhalte nach als eine Art von Blumenlese aus „Tannhäuser" und „Lohengrin". Dass hier und da auch einmal C. M. von Weber und R. Schumann hörbar werden, versteht sich, wie bei Wagner auch, von selbst.

Am 23. November fand an unserem Stadttheater zum Besten des Pensionsfonds eine interessante Vorstellung Statt, indem zu der „Komödie der Irrungen" noch Byron's „Manfred" mit der Musik von Robert Schumann zur Aufführung gelangte, d. h. ein Werk voll gewaltiger poetischen und musicalischen Schönheiten, aber von gänzlichem Mangel an dem, was man mit dem Ausdrucke des Bühnengerechten zu bezeichnen pflegt, und das daher wohl nie für die Aufführung bestimmt war. Die wichtigste Leistung, die des Orchesters nämlich, war vortrefflich zu nennen; höchstens hätten wir wünschen können, dass bei der Begleitung des ersten vierstimmigen Gesanges der Geister, mit besonderer Rücksicht auf die durch die scenische Darstellung bedingte ungünstige Aufstellung der Sänger, etwas mehr Discretion gewaltet hätte; die Orchestrirung dieser Nummer ist ohnehin meist eine starke, und so ging die Wirkung dieses reizenden Musikstückes fast gänzlich verloren. Die Partie des Manfred war Herrn **Hanisch** zugetheilt, der seine Aufgabe in verdienstlichster Weise löste; sowohl die angemessene äussere Erscheinung, wie eine verständige, maassvolle Declamation dürfen wir lobend

hervorheben. Diese Leistung verdient um so mehr Anerkennung, als das ganze Gewicht des Drama's auf der Person des Manfred beruht, der während der ganzen Handlung die agirende Hauptperson bleibt, während ihm gegenüber die Thätigkeit der Anderen eine sehr geringe ist. Von den übrigen Darstellern heben wir Herrn Stürmer als Gemsenjäger, Herrn Czaschke (Abt) und Fräulein Grösser (Astarte) hervor. Die Leistung des Chors war bis auf Kleinigkeiten befriedigend.

De Bériot hat seine Villa in Ems, die er vor fünf bis sechs Jahren erbaut, gegen Ende der letzten Saison für die Summe von 55,000 Francs verkauft. Wie es scheint, wird von nun an der greise und fast erblindete Virtuose und Componist nicht mehr wie gewöhnlich seinen Sommer-Aufenthalt in jenem Badeorte nehmen.

* **Dresden,** 12. December. Berichtigung. [In Nummer 48, S. 384, berichtigten wir die irrthümliche Angabe vieler Blätter, dass von F. Hiller eine Operette in Dresden zur Aufführung komme, und sprachen die Vermuthung aus, dass das Missverständniss vielleicht auf einer Namensverwechslung mit dem älteren Opern-Componisten Adam Hiller beruhe. Wir erhalten jetzt darüber Aufklärung.] Der Componist der Operette „Der Wahrsager", welche gegenwärtig bei dem hiesigen Hoftheater studirt worden und nächstens zur Aufführung gelangt, ist Herr Louis Schubert. Derselbe Künstler hat in ähnlichem Genre im Jahre 1856 die Operette „Aus Sibirien" in Königsberg auf die Bühne gebracht, ferner die einactige komische Oper „Die Rosenmädchen" geschrieben, welche in Königsberg, Dresden, Hamburg mit Erfolg gegeben wurde und gegenwärtig auf dem Hoftheater zu Dessau studirt wird.

Das in Dresden angekündigte Concert unter Leitung Richard Wagner's findet nicht Statt, da ihm die Mitwirkung der königlichen Capelle nicht bewilligt wurde.

Wien. Josef Mayseder's Begräbniss hat am 24. November unter Betheiligung zahlreicher Musiker und Musikfreunde Statt gefunden.

Am 20. d. Mts. wird in Wien die Faust-Musik von Robert Schumann aufgeführt werden; die Partie des Faust wird Julius Stockhausen singen.

Zu den „Nibelungen", erster Theil, Trauerspiel in fünf Acten und einem Vorspiel von Friedrich Hebbel, das in Wien bereits vierzehn Mal, in Berlin, Weimar, Schwerin, Mannheim mit grossem Erfolg gegeben, hat A. C. Titl, Capellmeister am k. k. Hofburgtheater, Musik geschrieben, die aus der Introduction, fünf Entreacten, Melodramen und einigen auf der Bühne vorkommenden Musikstücken besteht.

Der Violin-Virtuose Herr Ferdinand Laub gedenkt seinen bleibenden Aufenthalt in Wien zu nehmen und nur alljährlich eine grössere Kunstreise durch Deutschland zu machen.

Prag. Ueber den Directionswechsel unseres Theaters ist am 21. November entschieden worden. Mit 9 gegen 4 Stimmen wurde Herr Wiersing zum Director des deutschen Landestheaters erwählt.

General-Versammlung der Deutschen Tonhalle

zur Entscheidung über den Vorstands-Beschluss:

1) den Bestand der Gesellschaft aufzuheben;
2) über den Rest des Vermögens zum Besten einer wohlthätigen Anstalt zu verfügen.

Die zur Abstimmung berechtigten Mitglieder werden gebeten, sich am 14. Januar 1864, Mittags 12 Uhr, im Aula-Saale zu Mannheim einzufinden.

Stimmberechtigt sind diejenigen Mitglieder, die ihren Beitrag bis zum Jahre 1862 bezahlt haben und die fälligen Beiträge von 1862—1863 bis zum 14. Januar 1864 dem Vorstande zustellen.

Mannheim, 1. December 1863.

Der Vorstand.

Mit Bedauern dieses vermuthlich durch Mangel an Unterstützung herbeigeführten Beschlusses erlauben wir uns, die Bemerkung zu machen, dass die für musicalische Zwecke gezahlten Beiträge auch einer musicalischen Anstalt, z. B. der Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main, überwiesen werden möchten.

Die Redaction.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 52. KÖLN, 26. December 1863. XI. Jahrgang.

Carl Maria von Weber.

Ein Lebensbild.

(Fortsetzung, statt Schluss. S. Nr. 51.)

Nach dem Inhalt der Vorrede, die wir in den Hauptsachen mitgetheilt haben, und noch mehr aus der Art und Weise, wie sich der Verfasser über den Charakter seines Buches ausspricht, ist man versucht, zu glauben, dass uns in dieser Biographie C. M. von Weber's nichts als eine zusammenhangende Erzählung der Ereignisse seines Lebens mit gar keiner oder wenigstens nur geringer Rücksichtnahme auf die Entwicklung seines Talentes als Künstler und auf seine schöpferische Thätigkeit geboten wäre. Dem ist jedoch glücklicher Weise nicht also, und wenn der Verfasser gegen die Künstler-Biographen polemisirt, die mehr eine Analyse und Kritik der Werke ihres Helden, als eine Geschichte des äusseren und inneren Lebensganges desselben, oder wenigstens vorzugsweise jene geben, so geschieht dies wohl nur, um gewisser Maassen die Unzulänglichkeit seiner musikwissenschaftlichen Bildung zu entschuldigen und die entgegengesetzte Behandlungsart, welche vorzugsweise rein historisch und nur in Bezug auf das Biographische kritisch ist, die Kritik der Werke aber nicht zur Hauptsache macht, zu rechtfertigen. Sein Buch gibt aber dem Leser, wenn dieser es an der Hand der Weber'schen Werke durchliest, hinreichendes Material, theils aus fremdem, theils aus des Verfassers eigenem, wenn auch nicht tief motivirtem Urtheil, sich den Entwicklungsgang des Künstlers Weber zur Anschauung zu bringen, ohne dem Leser die subjective Ansicht des Biographen über diesen Entwicklungs-Process aufzudringen, wie das bei anderen Künstler-Biographieen zuweilen der Fall ist.

Freilich, wenn der Verfasser S. VII der Vorrede sagt: „Nichts wäre leichter gewesen, als viele Seiten dieses Buches mit den üblichen Musikkritik-Tiraden über Weber's Werke zu füllen, die allenthalben ihr unbestreitbares Recht gehabt hätten, da in der Musik eben Jeder seine Wahrheit für sich hat und daher die Darlegung des Empfindens eines Subjectes fast absolut werthlos für das andere ist" — so geht er darin fast unverantwortlicher Weise zu weit. Denn erstens mag es allerdings leicht sein, ein Buch mit „Musikkritik-Tiraden" zu füllen, und wir

haben Beispiele davon bei Fabrik-Arbeitern, die über das Material, welches urkundliche Forschung herbeigeschafft und wissenschaftliche Kritik durchdrungen hat, wie über willkommene Beute herfallen und es zu schöngeistigen Plagiaten benutzen. Aber schwer, sehr schwer ist es, nicht Kritik-Tiraden, sondern in den Geist der musicalischen Werke eindringende Analysen und Kritiken zu geben, das schaffende Genie in seiner geheimen Werkstatt zu belauschen, dem Plane und der stufenweisen Ausführung desselben zum vollendeten Wunderbau nachzuforschen und mit Versenkung der eigenen Phantasie in die fremde Eigenthümlichkeit zu ahnen, was den Melodieen und Harmonieen des Meisters ihren Ursprung und ihren Charakter gegeben, und das Geahnte mit Kenntniss und Geschick darzulegen. Wem es also gegeben ist, die wahre ästhetisch-musicalische Kritik auch in der Biographie eines Tonkünstlers üben zu können, der ist nicht allein dazu berechtigt, sondern er wird dadurch seiner Arbeit auch einen grossen Reiz und für den Musiker eine belehrende Bedeutung verleihen. Zweitens geht der Verfasser zu weit, wenn er die musicalische Kritik ausschliesslich auf „die Empfindung des Subjectes" begründet darstellt: es gibt denn doch auch in der Tonkunst wie in den anderen Künsten allgemein gültige Grundsätze der Kritik und Aesthetik, die für jeden Beurtheiler eines musicalischen Werkes maassgebend sind, und es wäre eine traurige Erfahrung, wenn alles, was über das musicalisch Schöne in Anwendung auf die Erzeugnisse der Tonkunst von Palestrina, Bach und Händel bis auf Mendelssohn, Schumann und unsere zeitgenössischen Componisten gedacht und ausgesprochen worden, für uns „fast absolut werthlos" sein sollte!

Allein der Herr Verfasser hat sich wohl in diesen Aeusserungen nur dadurch zu weit gehen lassen, weil er sich gegen diejenige Behandlungsart der Künstler-Biographie erklären wollte, welche aus den Werken eines Musikers sein Leben zu construiren sich anmaasst, welche sich vermisst, den Entwicklungs-Process des von Gott gegebenen Funkens apodiktisch festzustellen und die Entstehung, Folge, Form und Inhalt der Schöpfungen des Genies als jedes Mal aus inneren Gründen nothwendig und gar nicht anders möglich uns aufzudemonstriren. Dergleichen Deuterei verhält sich zur kritischen Wissenschaft und historischen Forschung wie die Astrologie zur Astronomie, und wenn Herr Max von Weber gegen solche psychologische Wahrsagerei auftritt und ihre Anwendung bei der Abfassung der Biographie seines Vaters verschmäht, so geben wir ihm darin vollständig Recht, weil wir durchaus keine Freunde von der Sucht sind, bei dem Schaffen grosser Geister mit Hintansetzung aller Erfahrung über äussere Veranlassungen und Verhältnisse und der auch dem Genie anhaftenden Menschlichkeiten, der Welt das Dogma aufzudrängen, dass seine ganze Production so folgen musste und gar nicht anders sein konnte. Wie schwer ist es nicht, bei lebenden und selbst mit uns sehr vertrauten Tonkünstlern, Dichtern und Schriftstellern die inneren oder äusseren Veranlassungen zu ihrem Schaffen zu ergründen und von einander zu unterscheiden, und der Biograph eines längst Verstorbenen will auf Untrüglichkeit in solchen Dingen Anspruch machen? Es ist bekannt, wie weit z. B. in Hinsicht auf Shakespeare die Fanatiker desselben diese Art von Kritik selbst bis in das Einzelste treiben und vor der Lächerlichkeit nicht zurückweichen, auch seine fadesten Witze oder zotig plumpen Spässe für nothwendig in seinem Entwicklungsgange, um auf die Höhe der tragischen Production zu gelangen, zu erklären und desshalb wunderschön zu finden.

Der Verfasser von C. M. von Weber's Biographie schliesst jedoch das eigene und fremde Urtheil über dessen Werke durchaus nicht so ganz und gar aus, wie man es nach seinen Aeusserungen in der Vorrede vermuthen könnte; man darf nur in diesem ersten Bande, der Weber's Leben bis zum Jahre 1816 umfasst, alles das, was über die bis dahin vollendeten Compositionen — z. B. über die ersten Opern „Das Waldmädchen", „Peter Schmoll", „Sylvana", „Abu Hassan", über einige Cantaten und Lieder, das Clavier-Concert in *Es-dur* u. s. w. — gesagt ist, nachlesen, um sich vom Gegentheil zu überzeugen. Eine ins Einzelne gehende Analyse darf man aber nicht erwarten.

Was nun die eigentliche Lebensbeschreibung betrifft, so bietet diese einen reichen und in hohem Grade interessanten Inhalt dar, dessen Darstellung uns fesselt und ein anziehendes Bild von dem gibt, was C. M. von Weber unter den ungünstigsten Verhältnissen seiner Jugend bis zu der Zeit geworden, wo er die Anstellung als königlicher Capellmeister in Dresden (vom 21. December 1816) am ersten Weihnachtstage 1816 erhielt.

Das Ganze zerfällt in vier Abtheilungen, von denen drei in zwei Bänden das Lebensbild des Meisters, die vierte (der dritte Band) eine neu redigirte Ausgabe von C. M. v. Weber's hinterlassenen Schriften enthalten werden. Der vorliegende erste Band umfasst die beiden ersten Abtheilungen der Lebensbeschreibung, welche die Ueberschriften erhalten haben, die Weber selbst diesen Abschnitten seines Lebens und Wirkens zu geben pflegte. Die erste: „Jugend-, Lehr- und Wanderjahre" (von 1786 bis 1812), ist in 12 Abschnitten abgehandelt (S. 1—394), die zweite: „Joch-Jahre", in 3 Abschnitten (S. 399—546).

Nach einem Rückblicke auf die Vorfahren Weber's, welche aus Oberösterreich stammen und meist alle eine besondere Vorliebe für Musik und Theater besassen, gibt uns der Verfasser ein sehr interessantes Charakterbild von Franz Anton von Weber, dem Vater des Componisten, durch welches er die bisherigen Vorstellungen, die wir uns von demselben als Major, Kammerherrn u. s. w., wie ihn die lexikalischen Artikel über Carl Maria betiteln, gemacht haben, unbarmherzig zerstört und den wunderlichen Mann, der es in seinem Leben niemals zu einer festen Stellung brachte und leider eben so wenig durch Würde des Charakters und der Grundsätze glänzte, streng nach den Resultaten seiner Forschungen schildert. Ohne irgend ein Fachstudium getrieben zu haben, aber mit Anlagen für Musik und alles Theatralische ausgestattet, dabei ein schöner Mann mit Cavalier-Manieren, war er Fahnenjunker, Lieutenant der Reichsarmee bei Rossbach, Actuar, Amtmann, Hofkammerrath, vermögend, arm, Musiker auf eigene Hand, Musik-Director in Lübeck, Capellmeister in Eutin, Stadtmusicus daselbst in traurigen Umständen (unter denen am 18. December 1786 Carl Maria geboren wurde), dann Theater-Director auf ewiger Wanderung. In dieser letzten Zeit schrieb und nannte er sich allerdings Major, ist es aber nie gewesen.

Unter solchen Verhältnissen erblickte Weber das Licht der Welt und verlebte er seine Jugend!

Hören wir darüber den Verfasser seiner Biographie in einem Bruchstücke aus dem zweiten Abschnitte, das zugleich als Probe der Darstellung dienen mag.

„Der Knabe kränkelte viel, besonders quälte ihn ein örtliches Leiden, das seinen Sitz im Obertheile des Schenkelknochens gehabt zu haben scheint. Er wurde vier Jahre alt, ehe er selbständig gehen lernte, und jede angestrengte Bewegung machte ihm Schmerz. Dieses Leiden hat sich nie ganz verloren und war Ursache des später an Weber bemerkten Lahmgehens auf dem rechten Fusse. In der Kindheit hinderte es ihn anfänglich sehr, an den Spielen seiner Altersgenossen Theil zu nehmen; er war, besonders so lange sein Vater die Hoffnung hegte, ein Wunderkind aus ihm zu machen, und der unaufhörliche Musik-Unterricht ihn nervös reizte und degoutirte, ängstlich und aufgeregt und trug Scheu vor den inneren und äusseren Bewegungen und Kraftanstrengungen, mit denen Knabenleben und Knabenstreit unvermeidlich verknüpft ist. Später, als sein frohmuthiges, elastisches Temperament bei freierem Schwunge seines Geistes die Oberhand über die äusseren Hindernisse gewann, der Knabe inne wurde, dass sich um ihn, trotz seiner körperlichen Schwäche, die Gefährten mit einer Art Deferenz sammelten, und seine Seele die Fertigkeit gewann, ihre Thätigkeit von den Einflüssen körperlicher Leiden fast ganz zu befreien, entwickelte sich in dem Kinde eine Lebensfülle, die oft fast zum Uebermuthe wurde und ihn sogar zur Seele aller Kraft- und Schelmenstücke machte, die im Kreise seiner Spielgefährten ausgeführt wurden. Die erwähnte, von frühester Jugend aus geübte Fertigkeit, die Geistesarbeit über den Druck des kranken Leibes zu erheben, hat es Weber allein möglich gemacht, die Offenbarungen seines Genius in ihrer ganzen Gesundheitsfülle zu verkörpern, denn das Gefühl des Gesunden, des Entbürdetseins vom Körper, den man nicht empfindet, weil er nichts verlangt, hat Weber nie gekannt. Unter den Mahnrufen der Schwäche, den Misstönen des Schmerzes, aus den Dumpfheiten der Beklemmung heraus hat er die Klänge erlauschen müssen, die uns und unsere Epigonen durch ihre Quellenfrische und ihren Waldesduft erquicken und erquicken werden.

„In seinen Musikunterricht theilten sich sein Vater und sein Stiefbruder Fridolin (der schlechtweg Fritz genannt wurde). Das arme Kind genoss mit Unlust die ihm zum Ueberdruss vorgesetzte Kost und schien zu seines Vaters Verzweiflung fast ganz talentlos. Fridolin rief einstmals, so erzählt Weber selbst eine seiner frühesten Jugenderinnerungen, den Violinbogen, mit dem er ihn im Zorne mehrmals über die kleinen, ungeschickten Hände geschlagen hatte, wegwerfend, aus: „„Carl, Du kannst vielleicht Alles werden, aber ein Musiker wirst Du nimmermehr!""

„Zum Glück verlor Franz Anton die Geduld nicht so schnell, auch scheint mit der Entwicklung des Knaben die Begabung mehr durchgeleuchtet zu haben, so dass der Unterricht auch bei den Umzügen der Weber'schen Operngesellschaft nach Erlangen und Augsburg in den Jahren 1793—1794 fortgesetzt wurde.

„Aber wenn auch der musicalische Sinn Weber's in dieser frühen Jugend-Periode nicht zum Erwachen des Talentes eines Wunderkindes gebracht wurde, so hatten die Verhältnisse, unter denen der Knabe seine ersten Jugendjahre verlebte, die ersten starken und unverlöschlichen Eindrücke empfing, doch die gewaltigsten Einflüsse auf die spätere Entwicklung in der Richtung seines Talentes. Sie waren es hauptsächlich, die ihm seinen durch und durch echt dramatischen Charakter aufprägten, in dem ein grosser Theil der Ursprünglichkeit seiner Schöpfungen beruht.

„Der Spielplatz im Hause, auf den Strassen, in Garten, Wald und Wiese, das Kampfesfeld auf den Bänken der Schule, auf dem sich sonst die Grundlagen der Anschauungen des Knaben-Seelenlebens, des Charakter-Aufbaues legen, blieben dem Kinde fast fremd. Zweifelsohne sind die Spiele, die ihn mit seinen Altersgenossen vergnüg-

ten und in denen so oft der Keim zu der ganzen späteren Anschauungsweise liegt, so weit ihm seine Körperzustände Kräfte dazu liehen, zum Theil ähnliche gewesen, wie die, welche das Treiben der Freistunden anderer Knaben bewegen, aber ihr **Schauplatz** war ein anderer, und es mischten sich Elemente hinein, die sonst den Kinder-Anschauungen fern liegen. Sohn des Theater-Directors, Gespiele der Kinder der Schauspieler und Musiker, durch seine Schwäche an die Nähe seiner Eltern gebunden, war für ihn das Theater, das Orchester, die Bühne die Welt, die sonst dem Knaben Strasse, Garten und Hof umschliesst. Die Schlachten, die sonst die Knabenschar mit Knütteln und Gerten auf der Haide schlägt, wurden von diesen Kindern mit silberpapierbeklebten Schwertern und pappenen Schilden, die Abends ihre Väter als Räuber und Helden führten, auf der Bühne ausgefochten. Die Rampe wurde als Festung gegen die Stürmer aus dem Orchester vertheidigt, Theater-Gerümpel lieferte Höhlen und Hinterhalte, und verstohlen benutztes Costume schmückte die Könige und Officiere. Die Coulissen, Maschinerieen, Decorationen und gemalten Wälder waren ihre Heimat, wie die des Jägersohnes der rauschende Forst ist. Die ersten Jugend-Eindrücke durchwebten sich auf das dichteste und festeste mit Erinnerungen an Orchester- und Bühnen-Arrangements, an halbverstandene Theater-Intriguen, welche die Stelle der Schul-Thorheiten vertreten mussten, an den ganzen Mechanismus der Technik des Bühnenlebens, der dem Knaben geläufig wurde, wie die Gesetze der Kreisel- oder Murmel- oder Versteckenspiele, die er mit seinen Cameraden trieb. Wie aber kein Studium der Grammatik und Syntax beim Erlernen einer Sprache die Lebendigkeit des von Jugend auf gehörten Wortes ersetzen kann, so gewährte Weber diese absolute Geläufigkeit in allen Aeusserlichkeiten der theatralischen Praxis, die das Rechte, ohne nachzudenken, instinctiv treffen lässt, einen immensen Vortheil bei seinen Bestrebungen als dramatischer Componist, indem er dessen, worauf es ankam, um eine Idee, eine Handlung, eine dramatische Form bühnengerecht wirksam zu machen, *a priori* instinctiv bewusst war, während es ihm als Director grosses Uebergewicht über alle gab, die nur einzelne Zweige des Bühnenlebens theoretisch oder praktisch kennen gelernt haben.

„So gross nun demnach auch einerseits die Vortheile waren, die dem Knaben für seine spätere Entwicklung aus dem Aufenthalte bei der Theater-Gesellschaft seines Vaters erwuchsen, so drohend zeigten sich andererseits die Gefahren desselben in Gestalt der Zerfahrenheit des Theaterlebens, der da herrschenden Laxheit der Moral, der Kleinlichkeit der Auffassung und Aeusserlichkeit in Behandlung der Kunst. Dass er diesen Gefahren mehr als viele Andere entging, das ist zum Theil Verdienst der Natur seiner inneren Wesenheit, die, wie klares Wasser das schmierige Fett, alles Besudelnde, von der Richtung nach oben Ableitende idiosynkratisch abstiess, zum bei Weitem grösseren Theile aber dem Einflusse der sanften, reinen und dabei tief melancholischen Individualität seiner jungen Mutter, die, fein gebildet und klug, das kränkelnde Kind unablässig unterrichtete und unter ihre Seelenfittige nahm, die Einwirkungen der ihr antipathischen Theater-Existenz, so viel sie konnte, schwächte und seine natürliche Anlage zur Herzensgüte sorgsam und weiblich fein ausbildete, endlich aber auch dem Umstande zu danken, dass sein guter Stern ihn unter die Leitung ernster und edel strebender Lehrer führte, deren Wirksamkeit jene zweifelhaften Einflüsse paralysirte, deren Macht, wir müssen es zu unserem Bedauern sagen, um so drohender war, als der Charakter des Vaters dem Knaben nicht Aufblick und Halt genug zu wirksamem Schutze gewährte.

„Franz Anton's Wesenheit hatte, wie schon oben angedeutet, durch sein Wirken als Theater-Director wohl an Thatkraft und Rührigkeit, nicht aber an Solidität des Denkens und Strenge des Empfindens gewonnen. Die Leichtigkeit seiner Formen, die dem jungen Fähnrich einst sehr wohl anstand, hatte jetzt einen Anstrich von unschöner Nonchalance der Sitten erhalten, seine cavaliermässige Tendenz, zu dominiren, war in eine etwas derbhandige Herrschsucht umgeformt worden, deren Ausdruck einen ziemlich polternden Tonfall hatte, und vor Allem war auf sein immerhin löbliches Streben, sich hervorzuthun und zu glänzen, ein Wiederschein von Theatergold und Bühnen-Magie gefallen, so dass Personen, die ihm nicht gerade wohl wollten, mit dürren Worten sein Gebahren grossthuerisch und prahlerisch nannten.

„Die eben erwähnten Einwirkungen waren es, die den bescheideneren und grösseren Sinn seines Sohnes vor jedem in die Augen fallenden Reflex dieser Eigenschaften bewahrten und seinen ethischen Geschmack von den Tendenzen seines Vaters so weit ablenkten, dass er später oft gegen Kundgebungen des sonst so geliebten Greises, die diesen Geschmack zu sehr verletzten, offen revoltirte, besonders wenn sie die Form überschwänglicher Aeusserungen über Carl Maria's eigenes Talent annahmen.

„Es gehört zu den wenigen unklaren Zügen in C. M. von Weber's sonst so durchsichtigem, reinem Leben und Streben, dass er mit grosser Beflissenheit später jeder Erwähnung der Thätigkeit seines Vaters als Theater-Directors und seiner Familienglieder als Mitwirkender bei dessen Bühne auswich. Selbst in seiner kleinen Autobiographie (die wir als Muster seiner Weise, solche Stoffe darzustellen, im dritten Bande dieses Werkes geben) übergeht er

alles Detail der ersten vierzehn Jahre seines Lebens mit Stillschweigen und hüllt die Wirksamkeit Franz Anton's, in so weit sie sich auf seines Sohnes erste Heranbildung bezieht, mit noch mehr kindlicher Liebe als historischer Treue in einen Schimmer von Sorgsamkeit, stiller Häuslichkeit und Ruhe, der sicher mehr in der Erinnerung des edeln Sohnes, als in Wirklichkeit das unruhige Haupt Franz Anton's umleuchtete.

„Gewiss ist, dass dieser keinen Pfad unbetreten liess, um ein hervorragendes Talent in seinem nachgeborenen Sohne zu wecken, und ihn in den Tempeln aller schönen Künste umherzuführen versuchte, in der Hoffnung, dass er sich in einem derselben heimisch fühlen und Hoherpriester werden sollte.

„Als die Musik aus der Seele des Knaben nicht so schnell und so leuchtende Funken schlug, als Franz Anton es wünschte, wurden ihm daher Lehrer im Zeichnen, in der Malerei, ja, sogar der Kupferstecherei gehalten, wozu sich in Nürnberg vielfach Gelegenheit bot, da diese Perle unter den alten Kunststädten Deutschlands immer eine Anzahl namhafter Künstler bewohnten. Wer diese Lehrer waren, ist nicht mehr zu ermitteln gewesen, doch geht es aus kleinen, im Besitze der Familie befindlichen Arbeiten aus jener Periode hervor, dass Carl Maria sich zwar nicht ohne Geschick zu der Technik der bildenden Künste anliess, es aber auch in keiner derselben zu einem so nennenswerthen Grade von Fertigkeit brachte, dass sich auf das Vorhandensein eines wirklichen Talentes mit Sicherheit hätte schliessen lassen.

„Es ist übrigens kaum zu bezweifeln, dass unter dem alleinigen Einflusse der Form des Unterrichts, den Carl Maria unter den Auspicien Franz Anton's und seines älteren Bruders Fridolin genoss, jede, auch die bedeutsamste Begabung den Charakter einer ängstlich im Treibhause zur Blüthe gebrachten Pflanze bekommen und die totale Kunstentwicklung des Mannes für immer etwas Dilettantisches und Ueberhastetes behalten haben würde, da in ersterem der heftige Trieb, Kundgebungen des Genie's bei seinem Zöglinge zu sehen, und eine unrichtige und dilettantische Ansicht von den eigenen Hülfsmitteln des Talentes ihn etwas leichtfertig in Bezug auf die Tüchtigkeit des Werkzeuges denken liess, das er dem Jünger zum Formen seiner Ideen in die Hand zu geben hatte. Das Handwerk der Kunst, das Aneignen der trockenen Fertigkeit der geistigen und körperlichen Hand, das Lernen der Vocabeln der Sprache der Kunst, das bis zur unbewussten Ausübung gesteigerte Können, die alltägliche Verrichtung im Kunstschaffen, das dem Gehen, Stehen, Essen und Trinken des Lebens gleicht, ohne das auch dem grössten Talente die Darlegung seiner Conceptionen unmöglich ist, und das sich nur unter dem dauernden und ernsten Drucke des Daches der Schulstube, im Schweisse der Stirn und unter dem ernsten Blicke unerbittlicher Meister erlernt, auf dessen schwer erworbenen Besitz die grossen Lichter in Kunst und Wissenschaft aller Zeiten oft grösseren Werth als auf ihr Talent legten, und dessen unbedingte Erforderlichkeit die neue Musikrichtung so vornehm anzweifelt, erschien Franz Anton, der selbst Autodidakt war, bei Weitem nicht gewichtig genug, um dem gemäss seinen Erziehungs-Plan zu regeln. Der Knabe, der noch an der Harmonielehre buchstabirte, sollte componiren, er malte in Oel und Pastell und radirte in Kupfer, ehe er den Bleistift anspruchslos und sicher auf dem Papier handhaben konnte.

„Carl Maria hatte, obwohl ein gutes Geschick immerhin zeitig genug erstere und bewusstere Geister lehrend in sein Leben führte, dennoch mit den Folgen der Erziehungs-Tendenzen seines Vaters bis in eine Lebens-Periode zu kämpfen, wo es nur einem so starken Willen, wie dem seinen, gelingen konnte, die eigene fruchtschwellende Jünglingsseele, die schon Aernte zu tragen versprach, mit frischem Entschlusse noch einmal umzupflügen und mit dem zu besäen, was in den Knabengeist zu pflanzen versäumt worden war."

(Schluss folgt.)

Aus Berlin.

(Karl Reinecke — Georg Vierling's Cantate „Hero und Leander".)

Das zweite Concert des Frauenvereins zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung, das am Sonntag den 13. d. Mts. in der Sing-Akademie Statt fand, war durch die Vorführung neuer Compositionen unbekannter künstlerischer Kräfte von ungewöhnlicher Bedeutung. Den Anfang machte eine zwar schon bei früherer Gelegenheit gehörte, aber doch dem Publicum noch nicht vertraut gewordene Ouverture zu „Dame Kobold" von Reinecke, dem Dirigenten der leipziger Gewandhaus-Concerte. Da die Factur des Werkes äusserst gewandt ist und die Instrumentation durchweg einen gebildeten Sinn für Wohlklang verräth, der Gedanken-Inhalt aber, obschon nicht tief, jedenfalls dem gewählten Stoffe entsprechend ist, so wundern wir uns, dass so lange Zeit zwischen der ersten und zweiten Aufführung vergehen konnte. Es ist ein wiederholter Beweis, dass die Ansprüche, die das Publicum neuen Compositionen gegenüber macht, äusserst schroff sind. Werke wie diese verdienen es, nicht bloss einmal dem Publicum zur Ansicht vorgelegt zu werden. Die Ouverture, deren Aus-

führung unter Leitung des Componisten selbst Statt fand, wurde mit lebhaftem Beifalle aufgenommen — von dem Publicum der Gustav-Adolph-Vereins-Concerte, das in Beifallsbezeigungen gerade nicht verschwenderisch zu sein pflegt. Eben so lebhafter Beifall folgte dem zweiten grösseren Werke, das zur Aufführung gelangte, der Cantate „Hero und Leander" von Georg Vierling. Der Text der Cantate ist in geschickter Weise angelegt. Nereiden und Tritonen, die an dem Schicksale der beiden Liebenden innigen Antheil nehmen, bilden den Chor; sie versammeln sich Abends am Ufer von Abydos, Leander erwartend, begleiten ihn auf seinem kühnen Wege, flehen, als sich der Sturm erhebt, zu Poseidon und Amor, endlich bestatten sie die Todten auf kühlem Grunde des Meeres. Einen positiven Fehler hinsichtlich des Textes finden wir in der Gestaltung Leander's, bei der der Dichter nur an die Kühnheit, an den Trotz gedacht und darüber vollständig vergessen hat, uns den Liebenden vorzuführen. Dieser übrigens vor dem Druck der Partitur wohl noch zu beseitigende Fehler rächt sich auch an der Composition, der es ohnehin an ruhigeren, zarteren Momenten etwas gebricht. Nicht an menschlichen Kräften, sondern an der Gewalt des Sturmes geht die Liebe Hero's und Leander's zu Grunde. Schon dadurch wurde für den letzten Theil eine sehr weitgehende, unbegränzte Benutzung aller instrumentalen Mittel hervorgerufen, die nothwendig auch auf die Behandlung des Chors und der Solostimmen einwirkte. Galt dies für die zweite Hälfte der Cantate, so wurde für die erste maassgebend, dass in der Liebe Hero's und Leander's schon vom Beginn ein Kampf gegen menschliche und natürliche Kräfte hervortritt. Es ist nicht ein zartes, idyllisches Verhältniss, sondern man muss sich die beiden Liebenden, die in dem Bewusstsein handeln, dass sie dem Willen eines tyrannischen Vaters widerstreben, dass sie der Natur selbst Trotz bieten, als starke, tief angelegte Charaktere denken. Nur dadurch kommt ein ethischer Zusammenhang in die Begebenheit. Das eben Gesagte schliesst nicht aus, dass auch das sinnliche Element der Liebe in ihnen hervortrete; vorherrschend aber muss das Streben sein, das Kühne, Grosse in ihnen zur Erscheinung zu bringen. Endlich die Meeresbewohner. Es lag nahe, sie in der Weise zu behandeln, wie es seit Weber und Mendelssohn für alle diese phantastischen Gestalten üblich geworden ist: leicht, zierlich, spielend, in den Reiz der weichsten Sinnlichkeit getaucht. So ganz konnte indess, wie uns scheint, dieser Ton ebenfalls nicht festgehalten werden; denn wenn sie auch einen Contrast gegen die tiefe Gefühls-Lyrik der Hauptpersonen bilden sollen, so musste doch auch wieder der Zusammenhang mit der tiefen Erregung des Ganzen gewahrt werden. Möglich, dass der Componist nach dieser Seite hin noch mehr Concessionen demjenigen Geschmacke, der das leicht Gefällige verlangt, hätte machen können, ohne die Einheit des Stils zu gefährden; möglich, dass ihn sein Streben nach polyphoner Behandlung der Stimmen, sein tief und ernst angelegter Sinn etwas zu weit geführt hat; für den ersten Eindruck seiner Composition, die sich eben zu wenig auf der Oberfläche bewegt und dadurch etwas schwer Eingehendes hat, würde dadurch Einiges gewonnen sein. So tritt z. B. gleich in dem ersten Chor der Nereiden: „Eile, Phöbus, eile nieder", ein tieferer Gefühlsklang hervor, als unerlässlich nöthig gewesen wäre; eben so würde das kecke, wilde Wesen der Tritonen, die sich nach ihnen vernehmen lassen, eine Milderung vertragen können; charakteristisch gedacht und mit musicalischem Geschick ausgeführt ist das alles; aber es fragt sich, ob diese starke Charakteristik schon hier am Anfange nothwendig war, da eben der zweite Theil der Cantate schon so viele Anforderungen nach dieser Richtung hin machte. Dem Eingangschor folgt die Arie Leander's, über die wir bereits oben gesprochen haben, dann ein zweiter grosser Chor der Meerbewohner, wiederum höchst ausdrucksvoll, kunstgemäss gestaltet und von fesselnden, charakteristischen Instrumental-Figuren umrankt, die uns indess in der Ausführung etwas schwerfälliger herauszukommen scheinen, als sie sich der Componist gedacht haben mag. Nun tritt Hero auf. Das Andante ihrer Arie beruht auf einer Melodie von höchster, edelster Schönheit, gross und breit angelegt; wie hier die ganze Tiefe und Innerlichkeit ihrer Liebe zum Ausdruck kommt, so in dem Allegro das Feuer und die Leidenschaftlichkeit derselben. Die ersten Vorboten des Sturmes zeigen sich. Unter den Recitativen und Orchestersätzen, die im Einzelnen viele wirkungsvolle Züge enthalten, tritt namentlich ein gross angelegter Chor hervor: „Sei freundlicher Helfer uns, Poseidon", der durch die Wucht der Klangmassen und die Energie des Ausdrucks zu den bedeutendsten Nummern der Cantate gehört. Eine Arie Hero's mit Chor: „Ihr Wellen, habt Erbarmen", ist bedeutsam in den Gedanken. Leander wird vom Strudel fortgerissen, Hero stürzt sich ins Meer. Unter den noch folgenden Nummern, die der Bestattung gewidmet sind, heben wir ein sehr zierliches Duett und den breiter ausgeführten Schlusschor hervor, dessen Schluss-Accorde: „Und feierlich schweigend umher ruht still das unendliche Meer", von besonders ergreifender Wirkung sind. Wenn bei einer im Ganzen nicht an die Sinnlichkeit und den oberflächlichen Geschmack sich wendenden Composition dennoch der Beifall des Publicums nicht fehlte, so ist das ein Zeugniss, dass auch ein tieferes, ernsteres Streben hier noch auf Anerkennung zu rechnen hat. Wünschen wir dem Componisten, dass er bei weiteren Versuchen auf dem dramati-

schen Gebiete immer mehr zu dem Ernsten auch das Anmuthige fügen möge, das für die höchsten Werke der Kunst ein eben so wichtiges Erforderniss, als jenes, und dass fernere Aufführungen seiner Hero ihm den Muth und die Lust geben mögen, auf der betretenen Laufbahn weiter fortzuschreiten.

Die Ausführung von Seiten des Radecke'schen Vereins und der Liebig'schen Capelle war, wenn wir die Schwierigkeiten des Werkes in Betracht ziehen, befriedigend zu nennen. Frau Cash-Levy, eine der stimmbegabtesten und talentvollsten Sängerinnen, die wir kennen, sang die Partie der Hero mit dem vollen Wohllaut ihrer Stimme und tiefstem Gefühle. Hoffentlich wird die geschätzte Sängerin, die sich seit ihrem Abgange von der Bühne zu sehr von der Oeffentlichkeit zurückgezogen hat, ihr diesmaliges Auftreten als einen Anfang betrachten, in unser Concertleben thätiger einzugreifen. Herr Otto sang den Leander mit Kraft und edlem Feuer.

Ueber den noch übrigen Theil des Concertes, der aber von nicht geringerem Interesse war, fassen wir uns kurz. In Herrn Reinecke lernten wir einen ausgezeichneten Clavierspieler kennen, der nicht nur eine treffliche Technik, sondern auch jene in der Regel nur dem Dirigenten und schaffenden Künstler eigene Feinfühligkeit der Auffassung und des Vortrages besitzt, die einer executiven Leistung erst den wahren künstlerischen Werth gibt. Sein Vortrag des Andante aus dem Mozart'schen *D-dur*-Concerte, für dessen Vorführung wir besonders dankbar sind, war eben so, wie dieses selbst, von höchstem Reiz. Die von ihm componirten Variationen über ein Thema von Bach zeichnen sich durch Erfindung und kunstvolle Combination in hohem Grade aus und sind in die Reihe derjenigen neueren Werke zu stellen, welche die Zuversicht auf eine bessere Zukunft des musicalischen Lebens in Deutschland aufrecht erhalten. Die Cherubini'sche Ouverture zu den „Abencerragen" bildete den Schluss des inhaltreichen Concertes. G. E.

Aus Wiesbaden.

(F. Hiller's Oratorium „Saul".)

Am 9. d. Mts. wurde hier von dem Gesangvereine und dem Hoftheater-Orchester unter Leitung des Herrn Capellmeisters Hagen F. Hiller's Oratorium „Saul" zum ersten Male zu Gehör gebracht. Die Aufführung war eine durchaus gelungene und die Theilnahme des sehr zahlreichen Auditoriums, zu welchem auch die Frau Herzogin von Nassau gehörte, eine höchst rege von Anfang bis zu Ende. Das Publicum folgte mit gespannter Aufmerksamkeit dem ganzen Werke und gab seine Befriedigung häufig durch lauten Beifall, nicht bloss am Schlusse jeder Abtheilung, sondern auch bei verschiedenen Nummern in der Mitte der Aufführung kund, z. B. nach der Arie David's: „Mir sind nicht Ruhm und Glanz beschieden", dem Chor: „Der Herr hat seine Seele bewahrt", und: „Werfet hin den Hirtenstab", nach der Arie Michal's: „O du, den meine Seele liebt", dem Trauerchor: „Wehe, o finstere Kunde", u. s. w. Der Chor sang wirklich mit Begeisterung, man sah und hörte es den Mitwirkenden an, dass es Allen Ernst war, das treffliche Werk würdig aufzuführen.

Auch die Solisten — Saul, Herr Bertram; Michal, Frau Bertram; David, Herr Borchers; die Hexe, Frau Hagen; Samuel, Herr Klein — lösten ihre Aufgabe recht gut. Kurz, das grossartige Werk machte einen ungewöhnlichen Eindruck und rechtfertigte die Wahl von Seiten des Vereins, dessen Mitglieder mit jeder Probe mehr von dem Werthe dieses Oratoriums durchdrungen wurden. Wir bedauerten nur, dass der Herr Componist nicht der Aufführung beiwohnen konnte, um Zeuge des schönen Erfolgs seiner genialen Schöpfung zu sein. △

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Freitag den 18. d. Mts. gab Herr Kammersänger und Gesanglehrer Ernst Koch seine jährliche Soiree für Vocalmusik im kleinen Gürzenichsaale, welche gewisser Maassen als ein öffentlicher Rechenschaftsbericht über die Leistungen seines Gesang-Lehrinstituts zu betrachten ist. Auch dieses Mal erwarben sich diese durch mehrfache Vorträge der Schülerinnen und Schüler desselben aus Aachen, Amsterdam, Königsberg, Pesth, Hamm, Cölleda, Düren und Köln grosse Anerkennung durch lebhaften Beifall des zahlreich versammelten Publicums, welches den Saal ganz befriedigt verliess. Vortragende waren die Damen Bähr, Belke, Birnbaum, Kersjes und Rempel (letztere sang die Arie aus dem Messias: „Er weidet seine Herde", mit so grossem Beifalle, dass sie bei ihrem zweiten Auftreten, um eine Arie aus Hiller's „Katakomben" und die Romanze aus desselben „Advocat" vorzutragen, mit Applaus empfangen wurde), die Herren Holdampf und Merbeck. In den Ensembles wirkte Herr Koch auch selbst mit.

Am Dinstag den 22. d. Mts. hatten wir in der zweiten Soiree für Kammermusik einen grossen Kunstgenuss, den uns sowohl das Programm, als die ganz vorzügliche Ausführung desselben verschaffte. Die Sitzung begann mit Mozart's Violin-Quartett Nr. VII in *D-dur*, jener milden, ruhig fliessenden Composition, in welcher der Reiz der Anmuth und der einschmeichelnden Melodie vorherrscht, der besonders in dem schönen Vortrage der ersten Violin-Partie durch Herrn von Königslöw hervortrat, welcher im reinsten Stil mit der Innigkeit und dem Schmelz der Mozart'schen Melodieen wetteiferte. Darauf folgte Beethoven's grosse Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 47 in *A*, gespielt von den Herren F. Hiller und von Königslöw. Man weiss bei diesem Werke kaum, welchem von den beiden Ausführenden die schwierigere Aufgabe zugetheilt ist; so viel ist aber gewiss, dass auch bei einem trefflichen Vortrage der Clavier-Partie das Ganze keinen befriedigenden Eindruck macht, wenn die Violinstimme nicht auch einen dem

Pianisten ebenbürtigen Vertreter hat. Die im ersten Satze vorherrschenden Figuren, welche für die Violin-Technik keineswegs landläufige Bekannte sind, werden häufig durch Mangel an Ton (vollends bei übertriebenem Tempo) undeutlich oder sie verleiten den Spieler bei vollendeter Herrschaft über das Mechanische zu einer harten und schroffen, dem so genannten Kratzen ähnlichen Vortragsweise, wodurch sie, geradezu gesagt, unangenehm werden. Diese Klippen der Ausführung wurden von Herrn von Königslöw auf das glücklichste vermieden, und so gewannen die virtuosen Stellen durch die gleiche Tonstärke beider Instrumente und die genaueste Uebereinstimmung in allen Nuancen einen Ausdruck, wie man ihn selten hört. Dass bei solcher Ausführung der Violinstimme das Ganze durch Hiller's Auffassung, durch seine bei allem Schwung und Feuer doch gemässigten Tempi und seine unnachahmliche Weise, dem Schlage der Hämmer an die Saiten einen zwischen Milde und Trotz, Weichheit und Stärke wechselnden Ausdruck abzuzwingen, eine echt classische, mustergültige Wiedergabe einer der schönsten und originellsten Compositionen wurde, konnte nicht ausbleiben. Die Zuhörerschaft applaudirte jeden Satz, besonders auch die Variationen, mit wahrer Begeisterung. Den Schluss der Sitzung machte eine grossartig schöne und vollendet durchgeführte Leistung der vier Künstler durch den Vortrag des Quartetts von **Franz Schubert** in *D-moll*, jenes so lange vergrabenen Schatzes, dessen hoher Werth an diesem Abende einmal wieder in seinem vollen Glanze strahlte. Welch eine unerschöpfliche Quelle von Melodieen, welch ein Reichthum von Phantasie in den Ausführungen derselben, in den Episoden und Verzierungen, welch eine Herrschaft über Harmonie und Form, und bei aller Fülle und Ueppigkeit der in einander wogenden Töne welche Klarheit und Eindringlichkeit! In dieser Musik braucht man nicht erst mit kennerischem Späherblick die Schönheiten aufzusuchen, sie drängen sich uns in unverschleierter und unverdüsterter Gestalt auf, dass wir auf der Stelle den Eindruck davon empfinden und eine Zergliederung durch die Lupe des Musikgelehrten gar nicht nöthig haben. Und doch wie originel, wie neu! Das Publicum bestätigte diese Wahrheit durch enthusiastischen Applaus jedes Satzes.

Coburg. In der neulichen Besprechung der Oper „Des Sängers Fluch" mit der Musik von Langert ist des Libretto-Dichters nicht gedacht worden, obgleich das Verdienst desselben an dem Erfolge des Werkes einen grossen Antheil hat. Wir holen daher das Versäumte dadurch nach, dass wir den Intendanten unseres Hoftheaters, Herrn von Meyern, als den Dichter der Oper namhaft machen.

** **Rotterdam.** Am 19. d. Mts. fand hier durch unsere deutsche Oper eine von Herrn Capellmeister Levi trefflich einstudirte und von dem Herrn Componisten selbst dirigirte, sehr gute Aufführung der Oper „Die Katakomben", Text von M. Hartmann, Musik von F. Hiller, Statt, deren Aufnahme durch das gedrängt volle Haus eine überaus glänzende war. Die Darsteller sämmtlicher Partieen wurden wiederholt gerufen, der Componist nach jedem Acte, und am Schlusse der Vorstellung verliess das Publicum den Saal nicht eher, als bis Herr Capellmeister Hiller noch einmal auf der Bühne erschien, wo er dann mit enthusiastischen Hochs und Trompeten-Fanfaren begrüsst wurde. Bei dem Abendessen, das ihm zu Ehren veranstaltet war, fand er statt der Karte, die sonst den Platz bezeichnet, einen Lorberkranz auf seinem Couvert.

Zur Nachricht. Die interessanten Berichte aus Holland über Concerte in Amsterdam, die deutsche Oper in Rotterdam u. s. w. sind uns zu spät zugegangen, um in dieser Nummer, welche der einfallenden Feiertage wegen schon am 24. d. Mts. geschlossen werden musste, noch benutzt werden zu können.

Die Redaction.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN
im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Zu beziehen durch jede Musicalien- oder Buchhandlung.

Bach, Carl Philipp Emanuel, Clavier-Sonaten, Rondo's und freie Phantasieen für Kenner und Liebhaber. Neue Ausgabe von E. F. Baumgart. Vollständig in sechs Sammlungen. Erste Sammlung: Sechs Clavier-Sonaten. 1 Thlr. 20 Sgr.

Bach, Johann Sebastian, Magnificat (in D-dur), bearbeitet von Rob. Franz. Clavier-Auszug. 2 Thlr. 15 Sgr. Singstimmen 15 Sgr.

Brosig, Moritz, Op. 32. Orgelbuch, enthaltend eine Modulations-Theorie in Beispielen, so wie kleinere und grössere Orgelstücke. In 8 Lieferungen à 6 Sgr.

Bruch, Max, Op. 17. Zehn Lieder für eine Singstimme mit Clavier-Begleitung. In drei Heften. Heft I. Drei geistliche Lieder aus dem Spanischen, 12½ Sgr. Heft II. Vier weltliche Lieder aus dem Spanischen und Italiänischen, 15 Sgr. Heft III. Drei Lieder, gedichtet von Hermann Lingg, 15 Sgr.

— — Op. 19. Männerchöre mit Orchester. Heft I. Römischer Triumphgesang, Dichtung von Hermann Lingg. Partitur 1 Thlr. Clavier-Auszug 20 Sgr. Singstimmen 10 Sgr.

Herbert, Theodor, Op. 4, Le Bal. Morceau favori de Mademoiselle Adeline Patti. Brillante Valse chantée de Maurice Strakosch. (Patti-Walzer.) Paraphrasé pour Piano. 15 Sgr.

Hesse, Adolph, Op. 87. Phantasie in D-moll für Orgel oder Piano zu vier Händen. (Nr. 50 der Orgelsachen.) Letztes Werk. 20 Sgr.

Hiller, Ferdinand, Op. 107. Aus der Edda. Zwei Gedichte von Ellar Ling, für Männerchor mit Orchester-Begleitung. Nr. 1. Osterfeuer: „Männer zusammen". Nr. 2. Ostara: „Ostara schwebt empor". Clavier-Auszug von Joseph Brambach. 1 Thlr. Singstimme 15 Sgr.

Mozart, W. A., Clavier-Concerte für das Pianoforte zu vier Händen, bearbeitet von Hugo Ulrich. Nr. 18 in Es-dur 1 Thlr. 20 Sgr. Nr. 19 in Es-dur 1 Thlr. 20 Sgr.

Sängerhalle, deutsche, Auswahl von Original-Compositionen für vierstimmigen Männergesang, gesammelt und herausgegeben von Franz Abt. II. Band. Achte Lieferung: Sängergruss von Franz Abt. — Frühmorgens von H. Bönicke. — Studenten-Valetlied von Franz Jelinek. — Frühlingsreigen von E. Becker. Subscriptionspreis 20 Sgr.

☞ *Jede Lieferung der Sängerhalle wird auch einzeln abgegeben. — Stimmen sind sowohl heftweise, als auch zu jedem einzelnen Liede zum Preise von 3 Sgr. pro Bogen (2 Sgr. netto) zu beziehen. — Subscribenten, die sich zur Abnahme des vollständigen 2. Jahrganges von 8 Lieferungen verpflichteten, erhielten mit der 8. (Schluss-) Lieferung „Max Bruch's Römischen Triumphgesang" in Clavier-Auszug und Singstimmen als Prämie gratis.*

Tanz-Album, für Pianoforte herausgegeben von Franz Lanner für 1864. XII. Jahrgang. Subscriptionspreis 20 Sgr.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.



